

Isabel Zapata

Alberca vacía

Empty Pool

Traductora:

Robin Myers



COLECCIÓN POLIFEMO

argonáutica

ALBERCA VACÍA

Isabel Zapata

Alberca vacía

Empty Pool

Traductora:

Robin Myers



COLECCIÓN POLIFEMO

argonáutica

UANL

Rogelio G. Garza Rivera
Rector

Carmen del Rosario de la Fuente García
Secretaria General

Celso José Garza Acuña
Secretario de Extensión y Cultura

Antonio Ramos Revillas
Director de Editorial Universitaria



ISBN: 978-607-27-1036-8

Este libro se imprimió con el apoyo
de la Dirección de Editorial Universitaria
de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Editorial Argonautica

www.ed-argonautica.com
www.ed-argonautica.blog

Óscar Estrada, *Diseño*

© Isabel Zapata
© Traducción: Robin Myers
© Portada: Óscar Estrada
© D.R. 2019, Editorial Argonautica

Impreso en México

Primera edición 2019
ISBN: 978-607-97572-8-1

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad de Editorial Argonautica. Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin el permiso previo y por escrito del editor.

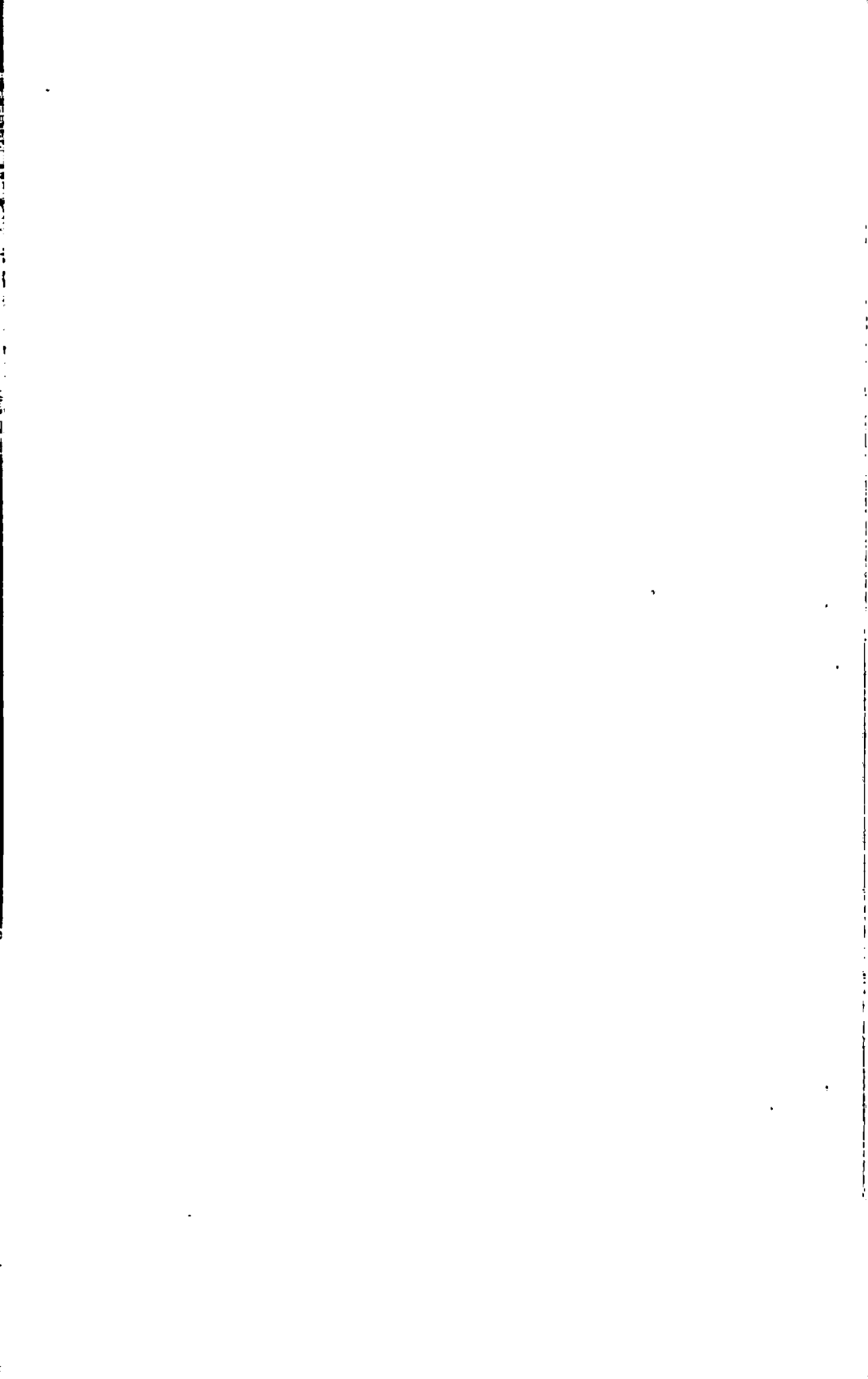
Índice

11	ALBERCA VACÍA
13	Mi madre vive aquí
21	Contra la fotografía
31	Breve historia de las virtudes perrunas
37	Esto no es una metáfora
39	Elogio de Nosferatu
43	Notas para una versión de segunda mano
47	Cuaderno de aves
59	¿Es posible leer en silencio?
63	Maneras de desaparecer

Contents

73	EMPTY POOL
79	My Mother Lives Here
87	Against Photography
97	A Brief Chronicle of Canine Virtues
103	This Is Not a Metaphor
105	In Praise of Nosferatu
109	On Secondhand Translations
113	Notes on Birds
125	Is It Possible to Read Silently?
129	Ways to Disappear

Para mi hermano Pedro, por las fotografías que no tomamos.



Los paisajes no conservan lo que sucede en su extensión.

JAVIER PEÑALOSA

Isabel Zapata

Alberca vacía

Mi madre vive aquí

Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas:

Mi madre vino al cielo a visitarme.

HÉCTOR VIEL TEMPERLEY

Me pesan las cosas que tengo. Hay objetos que acumulo por gusto, necesidad o herencia y que invaden los metros cuadrados que tengo el atrevimiento de llamar míos. No es una revelación *new age* ni una diatriba anticapitalista decir que, por momentos, siento que las cosas se adueñan de mí: el baúl amarillo de Olinalá atiborrado de fotos viejas, el tintero de vidrio, la vajilla blanca de mi abuela, guardada en cajas de cartón desde hace años. Todo marcado por la enfermedad de sus dueños anteriores, con tumores en los pulmones y en el páncreas: quiero conservar estos objetos, pero no quiero volverlos a ver.

La edición Aguilar de Cervantes empastada en piel de la que mamá me leía por las noches. El cenicero que mi abuelo –fumador irremisible– llevaba en la maleta cuando entró al hospital por última vez. La foto de cuando cumplí siete años y papá nos llevó a comer al San Ángel Inn: yo con mi vestido blanco y el cabello hasta la cintura, mamá de saco con parches en los codos, mi hermano

Pedro con la adolescencia entera envolviéndolo en forma de *blazer* azul marino con botones dorados. Seguramente mis padres habían bebido y entrado en esa dicha; nosotros tuvimos permiso de comer una isla flotante y correr por los jardines, hacia la fuente, a buscar a los gatos.

23 de abril de 1991. ¿Fue realmente un buen día? Lo fue en ese simulacro de papel y luz.

En 2007 tuvimos que deshacer una casa y la vida que la ocupaba. ¿No es extraño que las cosas sobrevivan a sus dueños? Yo no debería tener archivos ajenos, vajillas de hogares que han desaparecido, fotografías de otros tiempos que alguien recortó siguiendo el capricho de su propio recuerdo. Mutilar fotos para cincelar la memoria es una tradición familiar: mamá, artesana del recuerdo, dejó cientos de fotos descabezadas. También quedaron más de treinta cuadernos forrados en tela y fechados rigurosamente con letra manuscrita al inicio de cada entrada. ¿Qué se hace con la colección de diarios que contiene la vida de tu madre muerta? ¿Cómo contar una historia de la que solo conoces el final?

Ser el menor de los hermanos significa que todo pasó antes que tú: te perdiste los principios pero estarás presente en todos los finales.



En 1931, Walter Benjamin escribió «Desempacando mi biblioteca», en donde recuerda cómo adquirió sus libros más queridos. Me gusta imaginármelo sosteniendo cada uno, cuidadoso y obsesivo como seguramente era, pensando en el lugar que debía ocupar sobre la repisa. *Toda pasión raya en lo caótico, pero la pasión del coleccionista raya en el caos de la memoria.*

Hay tantas maneras de ordenar una biblioteca como personas que tienen una biblioteca. Susan Sontag, por ejemplo, acomodaba sus libros cronológicamente. Pensaba que el autor se sentiría más cómodo entre sus contemporáneos y le hubiera angustiado, dijo en alguna entrevista, ver a Pynchon junto a Platón. Carlos Monsiváis, por otro lado, acumuló tantos libros durante su vida que en sus últimos meses simplemente dejó de ordenarlos y los ejemplares empezaron a formar un laberinto doméstico: había que caminar con cuidado y mirando al suelo para no tropezarse en los pasadizos que las pilas de papel formaban. En cambio, Montaigne miró hacia arriba y anotó sus frases favoritas en las paredes de la torre donde escribía. Una biblioteca reducida.

Desmontar la biblioteca de mamá fue la verdadera cremación de su cuerpo. Compramos estampitas de colores y nos reunimos durante varias tardes a pegarlas en los lomos de los libros que queríamos conservar. Después invitamos a varios amigos a escoger algún volumen como recuerdo, con la condición de que por ningún motivo devolvieran aquello que encontraran entre sus páginas: la vida privada de cada libro debía permanecer intacta. Fue entonces que agregué a mi biblioteca un centenar de libros repletos de anotaciones al margen que he tenido que empacar y desempacar tantas veces en los últimos diez años que se han convertido en ancla entre mudanzas. A través de ellos noto mis propias transformaciones:

una biblioteca es una colección y coleccionar es estar siempre en construcción. Ordenarla es una cuestión personal, dice Alberto Manguel, porque la posesión material es a veces sinónimo de apropiación intelectual: nos identificamos a tal punto con los libros que a veces parece que para conocerlos por dentro bastara con poner la mano sobre su portada y esperar el tiempo suficiente.

Hay distintas maneras de amar los libros. Algunos se acercan a ellos con amor cortés, como si cuidarlos implicara mantenerlos como nuevos, ajenos al paso del tiempo. Si acaso dejan un asterisco pequeño, siempre en lápiz, o marcan la página con un pape-lito. Mi familia en cambio profesa por los libros un amor carnal. Subrayamos y anotamos con la tinta que haya a la mano, trazamos corchetes, paréntesis, flechas, signos de exclamación y garabatos, improvisamos separadores con tickets del supermercado o recibos del gas. No somos los únicos: cuenta Alfonso Reyes que Antonio Machado masticaba los libros hasta que quedaban reducidos a una mariposa de alas redondeadas. Son variaciones del amor.

En los años que han estado conmigo, he encontrado en los libros de mamá evidencia de varias facetas suyas como lectora. Conservo por ejemplo *Infancia en Berlín hacia 1900*, de Walter Benjamin, ejemplar de una antigua colección de Alfaguara: pequeños libros empastados en gris y morado con grandes letras verdes en la portada. Dice el ensayo «Juego de letras»:

Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizá esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia. De otra manera lo comprendemos, y tanto mejor, cuanto más profundamente yace en nosotros lo olvidado.

Páginas enlazadas a otras páginas por la imaginación: separado con una banderita, el fragmento tiene una anotación al margen con las siguientes palabras de Nietzsche, *He dado nombre a mi dolor y lo he llamado «perro»*. Puede que sea imposible conocer a fondo los mecanismos que la llevaron de un punto a otro, pero algo comprendí cuando, años después, completé su nota con una línea de *Mi vida con la perra*, de Francisco Hernández: *Tauro: La felicidad es un saco que me queda grande*. También se unieron sutilmente dos de mis escritoras favoritas cuando, en la página 130 de *Revelación de un mundo*, Lispector escribe: *Un nombre para lo que soy, importa muy poco. Importa lo que me gustaría ser*. Al lado, un verso de Alejandra Pizarnik: *Como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene*.

Su copia de las *Cartas de Abelardo y Eloísa* está firmada en tinta azul en la primera página. Al pie, con letra más pequeña: 1984 (el año del divorcio). Con él, o en él, mi madre reflexionó sobre la naturaleza del amor y del matrimonio, subrayando estas palabras de Abelardo:

Eloísa me hacía ver lo peligroso que sería llevarla conmigo a París y argumentaba que el título de *amiga* sería para ella máspreciado que el de esposa y más honorable para mí. Quería conservarme por el amor libremente dado, no encadenarme con los lazos del matrimonio, y decía que nuestras separaciones momentáneas harían los encuentros más dulces.

Tengo también los veintitrés tomos de sus obras completas de Freud, el número XXI con una estampita de terciopelo en forma de tigre pegada en la portada, seguramente por mí. En la página 83, al lado de la frase *El programa que nos impone el principio del placer, el de ser felices, es irrealizable*, una nota suya: *queda la belleza*.

Un acertijo: ¿Por qué dobló la esquina de la página que contiene la entrada dedicada a Horus del *Diccionario de los símbolos*

de Jean Chevalier? No escribió nada al margen, pero subrayó una oración con marcador amarillo (es decir, con decisión): *Se lo ve siempre combatiendo para salvaguardar un equilibrio entre fuerzas adversas y para hacer triunfar las fuerzas de la luz.*

Hacer triunfar las fuerzas de la luz. Más que en sus libros, fue en sus notas al margen que mi madre dejó su legado más valioso: una forma de encontrarme con ella.

■

Los actos de leer y escribir están tan íntimamente vinculados que subrayar y anotar libros funciona a veces como sustituto de la escritura misma. En «La vanidad de subrayar», Fabio Morábito menciona a un amigo suyo que no publicaba porque no habría soportado ser subrayado. Temía que el criterio errado del lector –en su faceta minúscula, la *marginalia* es la forma más democrática de crítica literaria– dejara fuera partes de su libro que a él le parecían fundamentales. Quería escribir un libro subrayable de la primera hasta la última palabra.

■

Alguna vez hubo en mi casa un libro hermano de *Infancia en Berlín hacia 1900*: su nombre era *Dirección única* y reunía textos y aforismos, pequeños pasajes inclasificables, publicados por Benjamin en 1928. Mamá lo prestó y no volví a verlo. Pienso a menudo en él, pero no he querido comprar otra edición porque guardo la esperanza, absurda como todas, de que vuelva a mis manos. Sin saberlo, entregó un libro que me pertenecía. ¿Cuántas personas se habrán cruzado con él hasta ahora?

Mi amigo Julián Meza decía que el número ideal de comensales en una mesa, en términos de conversación, es tres: con dos el diálogo se estanca y con cuatro se bifurca. Si leer es pensar con el cerebro de otro, entonces leer libros anotados es echar a andar una conversación entre tres, la mesa perfecta. Bajo esta luz no es extraño pensar que, hasta mediados del siglo XIX, fuera costumbre escribir en los libros antes de regalarlos. Las notas al margen de Coleridge, por ejemplo, gozaron de tal fama que sus amigos le pedían que marcara sus libros antes de leerlos. Dice Billy Collins en «Marginalia»:

Hasta los monjes irlandeses en sus frías *scriptoria*
garabatearon en márgenes de los Evangelios
breves notas sobre las penas de copiar,
un pájaro que cantaba cerca de la ventana,
o la luz solar que iluminaba su página.

Las anotaciones al margen son entonces viajes hasta un momento en el futuro en donde alguien recostado en otro sillón, sentado en una ventana en la que canta un pájaro distinto, tendrá el libro entre sus manos y transformará el monólogo en diálogo. Leer los libros que mamá anotó es hablar con ella, y la conversación es una forma del amor.

Así fue como vencimos a la muerte.



El último libro que leyó se llama *La escritora vive aquí* y tiene de portada la fotografía de una casa blanca de techo triangular que yo imaginaba como un buen lugar para esconderme del horror de aquellos días. No me he atrevido a abrirlo. Para entonces el veneno de la quimioterapia había transformado su impecable caligrafía en un manojo de arañas patudas que prefiero no volver a ver. Se-

gún leo en internet, se trata de un viaje por las casas y los objetos de Marguerite Yourcenar, Colette, Alexandra David-Néel, Karen Blixen y Virginia Woolf. No me quito esa frase de la cabeza: *Se trata de un viaje.*



Escribió Porchia que lo que dicen las palabras no dura, duran las palabras. Duran las palabras: mi madre vive aquí.

Contra la fotografía

Últimamente me ha sorprendido darme cuenta de lo mucho que amo
aquello que no se puede ver en una fotografía.

DIANE ARBUS

Fuimos al río y nos hicimos una foto
con el ojo de pez
nunca la revelé
porque seguro que salimos felices
y flacos y fuertes y saludables.
Espero que algún día leas esto y te sientas culpable.
GUILLERMINA TORRESI

Como los círculos concéntricos que se forman alrededor de una
piedra arrojada al agua quieta, la fotografía rodea a la realidad. Se
acerca, la acaricia. No la captura. Titubea.

■

En el primer ensayo de *Sobre la fotografía*, Susan Sontag lanza una
sentencia atroz: las fotografías permiten la posesión imaginaria de
un pasado irreal. Imaginaria porque cualquier posesión lo es, irreal
porque la fotografía traiciona a la realidad. El fotógrafo elige, del
universo entero, aquello de lo que quedará registro. Su clic no de-
tiene el tiempo, lo fabrica.

Si el mundo que aparece en las imágenes se ha esfumado, el
acto común y corriente de pasar la tarde viendo fotos familiares
toma una nueva dimensión y se convierte en un territorio de fan-
tasmas. Ignorarlos es imposible, pues la mente humana no puede
separar el objeto físico –ese papel cubierto por una emulsión de

bromuro de plata sensible a la luz— de lo que aparece en él. La esencia de la fotografía es precisamente la tenacidad de ese referente. Es una forma de momificación. Así lo describe el protagonista de *Ocio*, de Fabián Casas:

Mi mamá, mi papá, mi hermano y yo en Mar del Plata. Sonreíamos. Mi hermano y yo agarrados de la mano, en el jardín de infantes. Teníamos pánico. En otra, mi vieja secaba a un perro que habíamos tenido. Ella era la única que lo bañaba y después lo secaba en la terraza. La fotografía es una de las cosas más crueles que existen. Es un invento satánico.

La presencia de los muertos en fotografías es un placebo contra la ansiedad de su ausencia. Durante breves segundos, se hace presente su mejor versión. Pero hay un riesgo: a fuerza de inventarnos recuerdos, las imágenes terminan por apoderarse del momento que buscamos conservar. Una tarde de álgido conflicto doméstico se convierte en un impecable retrato familiar, todos sonrientes y mirando al frente; una borrachera atroz queda capturada en un grupo de amigos bailando en armonía; una ciudad monstruosa, vista desde arriba, es una postal de pequeñas luces que parpadean coordinadas; años de violencia palidecen ante el recuerdo impreso de una tarde feliz, helado en mano, en la banca de algún parque.

- ☉ Las fotografías no sostienen la memoria: la reemplazan.

A veces las fotografías dan la impresión de que algo es tan perfecto que no puede romperse. Pienso en una en la que estamos mi madre y yo de espaldas caminando hacia la playa. Tengo seis años, traigo una cola de caballo despeinada en la cabeza y llevo puesta una camiseta rosa y unos tenis blancos de plataforma. ¿Dónde termina ella, dónde empiezo yo en esa fotografía?

Pero mi madre lleva más de diez años muerta, la ropa está perdida y el huracán Kenna arrasó con buena parte de esa playa de Puerto Vallarta.



La fotografía reproduce al infinito aquello que ha tenido lugar una sola vez; es decir, repite artificialmente aquello que no puede repetirse. De ahí que algunas imágenes adquieran pleno valor con la desaparición irreversible del referente. Ante esta construcción de futuras ausencias, Sergio Loo llama a destruir la cámara fotográfica:

(de mis problemas con el tiempo florece un resentimiento
contra la fotografía) (fui feliz) (destruí la cámara como a la
amenaza de un futuro álbum fotográfico) (no más recuerdos)
(decir fui feliz y sonreír como una playa recién inventada)
(abolir la construcción de un nuevo pasado)

Para Sontag, hay algo depredador en la acción de hacer una foto. *Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente.*

Es cierto: fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. O más bien intentarlo, porque la misión nunca se logra, pues el sujeto observado se transforma instantáneamente en otro. La fotografía da la apariencia de participar en el mundo, pero cada vez que intentamos capturar a la realidad, es la realidad la que nos captura.

Todos conocemos el efecto de vernos a nosotros mismos en la foto vieja de un momento feliz: nuestra piel se ve más lozana, tenemos un brillo en la mirada, cierto candor, como si la imagen hubiera sido tomada segundos antes del desastre. ¿Por qué nunca nos parecemos a nosotros mismos en las fotografías?



Hace años, al fondo de un baúl, encontré la imagen de una mujer parada al centro de una habitación en penumbras. Era mi madre pero me tardé en reconocerla porque en la foto viste distinto a como yo la recuerdo, lleva el cabello demasiado corto y tiene en las manos una aspiradora (no la vi aspirando ningún día de su vida). Frente a ella hay una estructura de ladrillos, ¿una chimenea?,

y de la pared cuelgan varios cuadros de diferentes tamaños, pero solamente se distingue el más grande: una pintura fea de alguna santa que parece orar con los ojos entreabiertos. Lo interesante de la mujer (la de carne y hueso, no la santa) es su gesto de extrañeza. Preguntarme qué estaba pensando en ese momento me ha obsesionado al punto de investigar en qué año fue tomada, qué pasó ese día en casa de mis abuelos, qué había del otro lado de la cámara que merecía ser mirado así. Pero sé que estoy buscando un imposible.



Más que certificar la experiencia, la fotografía es una manera de rechazarla: la textura de lo vivido se aplana cuando lo convertimos en imagen. Pienso por ejemplo en la célebre fotografía de Richard Drew en la que aparece el cuerpo en caída libre de un hombre que decidió saltar desde la torre gemela que se desmorona bajo sus pies. Han pasado más de quince años, pero en la imagen siempre será 11 de septiembre, siempre 2001. Este instante congelado es un vuelo falso que la fotografía hace posible. En palabras de Wisława Szymborska:

La fotografía lo conservó con vida
y ahora lo mantiene
sobre la tierra, hacia la tierra.

O la fotografía en la que Marcel Proust y Alfred Agostinelli, el chofer de 24 años del que estaba enamorado, miran a la cámara desde un carruaje. Nada sabemos de la conversación que sostuvieron en los minutos de inmovilidad que requería a principios del siglo pasado hacer una fotografía. Pero parece un momento dichoso y, una vez vista, la imagen se queda en nuestra mente y nos inquieta.



¿Por qué lo hacemos? Responde el fotógrafo peruano Fernando de la Rosa: *No sé por qué hago fotografía. ¿Para duplicar el mundo? No llegas a hacerlo. ¿Para preservar la belleza? No lo logras. No logras duplicar ni preservar.*

La fotografía es una forma de alucinación.



Existe una fotografía tomada en 1921 por Henry Burrell que muestra a un tilacino o tigre de Tasmania con una gallina en el hocico. La imagen fue publicada en *Los animales salvajes de Australasia* y ampliamente distribuida en la época para crearle al animal una reputación como ladrón de aves de corral que incentivara su caza. Lo que los granjeros nunca supieron fue que la fotografía había sido manipulada para ocultar una jaula y que el tilacino, ya domesticado, fue entrenado para posar. Un colega de Burrell va más allá y dice que se trata de un fotomontaje hecho con un ejemplar disecado: un truco más del «comediante-vuelto-naturalista», como se le llamó en la Enciclopedia Australiana en 1958, que también manipuló cientos de

fotos de ornitorrincos que capturaba en los ríos cerca de la estación de Carmarthen para demostrar que podían sobrevivir en cautiverio.

El último tigre de Tasmania murió el 7 de septiembre de 1936 en su jaula del Zoológico de Hobart, cuando el vigilante lo dejó fuera de su refugio por error durante una noche de temperaturas glaciales. No probó nunca una gallina.



■

Incluso en su principio más básico, el reflejo de la imagen propia, la fotografía siempre ha estado asociada a la magia y la mitología. Los griegos, romanos y otras culturas de la antigüedad utilizaban superficies reflejantes para practicar la adivinación y hasta hoy existen algunos pueblos cuyos habitantes temen que la cámara los despoje de una parte de su identidad.

Para la artista Hito Steyerl, este viejo miedo mágico a la fotografía se encuentra renovado en el entorno actual de los nativos digitales. La cámara no se lleva tu alma, pero hace algo parecido: consume tu vida. La obsesión por el registro constante no nos da existencia, nos la quita. *Pensar que las cámaras son herramientas de representación supone en verdad un malentendido. Son, en el presente, herramientas de desaparición.*



El artista Jason Lazarus, profesor del Instituto de Arte de Chicago, lleva más de cinco años juntando fotografías que sus dueños preferirían olvidar. El proyecto se llama «Too Hard To Keep» (Demasiado difícil como para guardarlo) y los participantes pueden enviar fotos sueltas, álbumes, tarjetas de memoria, rollos sin revelar o cualquier otro objeto que contenga imágenes. Las donaciones son anónimas y Lazarus no pregunta los motivos por los que se entregan. La historia es lo de menos: el punto es que, al deshacerse de la imagen, el remitente tenga un gesto final de desapego.

Una mujer envuelta entre las sábanas que se tapa la cara por el flash, un perro corriendo feliz por la explanada, una pareja borrosa fajando en la oscuridad, un niño soplándole a un pastel con diez velas, las manos agrietadas de un anciano envolviendo una taza de café: las cosas simples que la fotografía destruye.



La palabra *fotografía* viene del griego *phōs*, luz, y *graf*, escribir, rayar, dibujar: tomar una fotografía equivale a escribir con luz. Pero la luz cambia según lo que decidimos mirar. Dice Robin Myers sobre un hombre que venía de las montañas:

él creía que estar ahí

nos convertía a ambos en parte del paisaje —y me tocó la cara,
donde tenía lluvia todavía, y quizá algo de luz—; y también
me parece que creía

que de algún modo éramos responsables, en el sentido, al me-
nos, de que siempre lo somos de las cosas que decidimos ver.

No resulta entonces tan extraño que, antes de la onda o la partícula, algunos filósofos clásicos hayan pensado que el ojo humano emite una luz para «sentir» aquello que mira. Otros propusieron lo inverso: que los objetos mismos proyectan un rayo luminoso que llega al ojo y los hace visibles. En un punto medio, Platón habló de un «fuego visual» que arde entre nuestros ojos y el mundo.

Los objetos nos sostienen la mirada. La fotografía, en cambio, nos elude.

La fotografía es una trampa porque nos regala un imposible: la ilusión de que uno puede apropiarse de lo observado al mirarlo. Pero, si bien es cierto que tiene algo de tautológico (en ella una pipa es siempre una pipa), retratar algo por miedo a perderlo equivale a intentar detener el paso del tiempo. Usar una imagen como amuleto contra el cambio es intentar bañarse dos veces en el mismo río. El río no es el mismo y la persona no es la misma y el mundo no es el mismo.

Hace tiempo miré a través de la pantalla del celular a un hombre vestido de negro que, con la espalda hacia mí, abraza a una perra negra. Hacer clic para tomar esa fotografía fue, para todo efecto práctico, un acto fallido: un simulacro de felicidad, un rechazo de la realidad, una apropiación de lo ajeno. Me declaro culpable de este absurdo.

Capturo al mundo porque sé que hay un día en el futuro en el que no podré tocarlo.

Breve historia de las virtudes perrunas

La historia de las virtudes perrunas comienza acaso en Grecia, cuando Ulises volvió a casa disfrazado de anciano harapiento. Al verlo acercarse al palacio de Ítaca, Argos –convertido por los años de abandono en un perro ya viejísimo, tirado entre la mierda de las vacas y las mulas, casi ciego– levantó las orejas y meneó la cola en un gesto de reconocimiento. Entonces *lo arrebató la negra muerte al ver a Ulises después de veinte años*. Apenas tuvo tiempo el rey de despedirse de su amigo antes de comenzar su venganza contra los pretendientes que había asediado a Penélope durante décadas.

Un ejemplo más reciente de esta clase de perro es Hachiko, el akita de oreja gacha que habitó durante años en la estación de tren de Shibuya, al oeste de Tokio, esperando a que su amo volviera de trabajar. Esperó más de tres mil días en vano, pues Hidesaburo Ueno había muerto de un paro cardíaco a muchos kilómetros de distancia. En la entrada de la estación puede verse un monumento de bronce que, con la forma de Hachiko, celebra la totalidad de la lealtad perruna que se levanta triunfal por encima de la humana.



Pero la fidelidad no es la única virtud cánida que merece ser mencionada. Cipión y Berganza, personajes de «El coloquio de los perros», son dos perros callejeros que charlan elocuentemente en las calles que rodean al Hospital de la Resurrección en la Valladolid del siglo XVI. A lo largo del diálogo, Cipión da lecciones sobre cuáles son los acontecimientos que deben narrarse y la manera adecuada de hacerlo. *Será mejor gastar el tiempo en contar las propias que en procurar saber las ajenas vidas*, dice, y aconseja evitar los chismes y murmuraciones. En su papel de guardián ético de la narración de la vida de Berganza, Cipión recomienda no divagar (le pide tener cuidado de que su narración no parezca pulpo), contar solamente sucesos dignos de deleite y hablar con propiedad, pero sin temerle a las palabras. Prudente y discreto, Cipión es un oyente erudito que cita con fluidez a filósofos del mundo clásico.

Tres siglos después de Cervantes, cuando América enloqueció con la fiebre del oro del Yukón, Jack London eligió los hielos de Alaska para contar la vida de Buck, mitad san bernardo y mitad pastor escocés. Tras cuatro años de vivir acariciado por el sol del Valle de Santa Clara en casa del juez Miller, Buck fue secuestrado por

un jardinero que lo vendió como perro de trineo para pagar sus deudas. En un principio el animal aceptó a sus captores con serena dignidad, pues confiaba –¿por qué no?– en los hombres. Pero al tensarse la soga en su cuello al punto de cortarle la respiración, Buck comenzó a comprender la ley primitiva. La vida en el norte lo transformó y desarrolló en él una serie de notables atributos. Se volvió reflexivo, audaz, sensato.

Entre las extraordinarias capacidades de Buck destaca la del discernimiento: puede pensar estratégicamente y adaptarse a las circunstancias cambiantes de su propia vida. Al describirlo como un ser capaz de imaginar, London lo coloca por encima de casi todos los protagonistas humanos de *El llamado de la selva*. Cuando un grupo de indios americanos ataca bestialmente el campamento de John Thornton, su último y generoso amo, Buck asesina a dos de los agresores. Lo que sigue es la leyenda de Buck, el perro que convertido en lobo gris recorre hasta hoy las montañas blancas de Alaska.

Existen seres definitivamente salvajes, dice la poeta Mary Oliver, y hay otros que están sólidamente domesticados: el tigre es salvaje, el coyote, el búho. Yo estoy domesticada, tú estás domesticado. Pero el perro vive en ambos mundos.

Tal vez esa doble vida es lo que les permite a los perros ser medida exacta de la nuestra. *Todos los perros de mi vida*, de Elizabeth von Arnim, es el ejemplo perfecto: un relato autobiográfico que la autora presenta dividido en catorce partes, una por cada perro que tuvo. Es el ir y venir de estos compañeros –cada uno con su propio carácter y peculiaridades– lo que marca las etapas de su vida al margen de acontecimientos históricos o sociales, incluso más allá de presencias humanas. *Para empezar me gustaría decir que aunque los padres, maridos, niños, amantes y amigos que he tenido en mi vida están muy bien, no son perros.*

Para historias de amor, la de J. R. Ackerley y su perra Tulip. El editor británico más destacado de su tiempo se hizo en plena madurez de una pastor alemán que se convirtió en el amor de su vida, sin hipérboles. En *Mi perra Tulip*, Ackerley es un personaje secundario, venturoso testigo de la fisiología y las manías de su perra (basta con ver el minucioso detalle con el que describe para qué sirven las glándulas de su ano, su torpe cortejo sexual y la manera en que se cuida, al defecar, de no ensuciar sus patas traseras). Lidiar con la imprevisible conducta de Tulip no es tarea chica, ella era el tipo de perro problema que aparecería hoy en un programa de Cesar Millán: ladra como loca, muerde a quien le parezca sospechoso (todos) y se hace caca en las alfombras de sus anfitriones. Tan mal portada es ella y tanto se empeña él en llevarla consigo a donde vaya, que las invitaciones a eventos sociales empiezan a reducirse. También deja de haber gente en casa, porque a Tulip no le gustan las visitas.

Ackerley defiende la conducta de su compañera en parte por puro amor y en parte porque, de cierto modo, la comprende: antropomorfismo a la inversa. Cuando una mañana Tulip se interesa en un cadáver abotagado que acaban de sacar del río, la gente protesta y mira críticamente a su amo. Ackerley en cambio no encuentra nada malo en que la perra se acerque a olfatear al ahogado. Los seres humanos son tan arrogantes que poco les importa cortarle la cabeza a cualquier animal y torcer su rostro en un gesto sonriente para exhibirlo en la carnicería como un anuncio cómico de su propia carne. Pero cualquier supuesta indignidad cometida contra sus muertos es asunto grave.



¿Fue la relación con Tulip un sustituto para el afecto humano del que Ackerley parecía incapaz? No tengo idea. Pero hubo entre ellos un amor sin fisuras y los quince años que pasaron juntos fueron, en palabras del escritor, los más felices de su vida. *Tulip era incorruptible. Era constante. Su lealtad nunca flaqueó; ella me había entregado su corazón desde el principio, y seguiría siendo mío, solamente mío, para siempre.* No seré yo quien intente destruir eso.

Acaso he pecado de confundir realidad y ficción. Habrá quienes digan que Hachiko no permaneció en la estación de tren por lealtad sino porque un hombre lo alimentaba con *yakitori* o que, haciendo cuentas, es imposible que Argos viviera todavía al regreso de Ulises. Pero hay una virtud más allá de cualquier duda: la felicidad canina es contagiosa. Lo sabe cualquiera que haya visto a un perro que corre sin correa entre los árboles, se atraganta un pedazo de salchicha o toma el sol echado bocarriba.

Yo, por ejemplo, tuve una perra que amaba los cacahuates. Los pelaba con los dientes y dejaba las cáscaras a un lado. Después de un rato se detenía y volteaba a verme, complacida, en un gesto que no he vuelto a encontrar en ningún ser salvaje ni domesticado. Su mirada no fue un regalo pequeño.

Esto no es una metáfora

La poeta Cécile Sauvage escribió lo siguiente mientras estaba embarazada: *He aquí que llega Orión cantando en mi ser —son sus pájaros azules y sus mariposas doradas—, sufro de una música distante desconocida.* Y qué manera de anticipar el destino: su hijo Olivier Messiaen nació escuchando en colores. Esto no es una metáfora, el compositor francés experimentaba una forma particular de sinestesia, una condición neurológica en la que cierta percepción sensorial viene acompañada de otra, una especie de unión o trasposición de sensaciones que en principio no están asociadas.

Veo colores cuando escucho sonidos, le explicó Messiaen al crítico Claude Samuel en una conversación en 1988, *pero no es que vea los colores con mis ojos, más bien los veo intelectualmente, en mi cabeza.* Si un sonido en particular se transportaba una octava más aguda, el color que veía el compositor se hacía más claro; una octava más grave y esos mismos colores se recubrían de negro. Si el mismo complejo de sonidos se transportaba medio tono, un tono,

una tercera, una cuarta, etcétera, los colores correspondientes cambiaban radicalmente.

Habló de la música de Debussy, por ejemplo, como un enorme vitral medieval con miles de colores en cambio constante. Al escucharlo veía un patrón de diamantes, círculos, tréboles y pequeñas cruces rojas combinadas sobre un fondo azul que a la distancia se convertía en un violeta inmenso, transparente. Naturalmente entusiasmado por el nivel de detalle de sus descripciones, Samuel le señaló que sus observaciones parecían más científicas que subjetivas. *Me limito a decir lo que siento*, respondió.

Messiaen consideraba este asunto del sonido-color una de las grandes dificultades que tenía que afrontar como músico, porque no tenía alumnos que lo compartieran. Pero conservaba la esperanza de poder expresar al público su sinestesia y quería, incluso, explicárselo a los músicos que atribuyen demasiada importancia al fenómeno sonoro. La música, decía, no se compone exclusivamente de sonidos. Pero, ¿cómo es una música sin sonido? Pensarlo cuesta trabajo: el cerebro se dobla sobre sí mismo en un nudo parecido a cuando intentamos imaginar el infinito o los mecanismos de flotación de un barco.

Yo le creo, porque a veces me pongo los lentes para escuchar mejor.

Elogio de Nosferatu

Sabemos que nuestro ancestro común con los pulpos fue un gusanito aplanado o tal vez un animal con una concha parecida al sombrero de una bruja que nadaba o se arrastraba en el fondo del mar. Sabemos también que tenía una maraña de nervios esparcida por el cuerpo y que vivió hace 600 millones de años. Pero no tenemos idea de qué comía, cómo se reproducía ni cómo vivía.

Nuestra ignorancia es lo primero que hay que tener en mente cuando pensamos en pulpos. Si queremos entender cómo funcionan otras mentes, las de los pulpos son un buen lugar para empezar: son lo más *otro* que hay. Mientras que nuestro cerebro es una cosa contenida en una larga cuerda que termina en nudo, los pulpos lo llevan desperdigado en el cuerpo y el esófago les pasa por en medio de la parte central en un acomodo extrañísimo que no se parece al de ningún otro ser vivo. Además, tienen tres corazones en la cabeza y las neuronas repartidas en los tentáculos: sienten con el cerebro y piensan con los pies. Es un cuerpo de pura posibilidad,

sin distancia definida entre las partes ni ángulos ni asperezas, libre de empalmes y articulaciones. Incluso es capaz de convertirse en lo que no es, como el pulpo alga, *abdopus aculeatus*, que genera delicadas estructuras temporales con los músculos de su piel para parecer un trozo de alga marina. Hay pulpos que, durante un enfrentamiento, se vuelven negros y se alzan como Nosferatu con el cuerpo entero por detrás de la cabeza o se inventan un par de cuernos de carne, uno de cada lado. Otras veces se escabullen por un agujero del tamaño de su propio ojo.

Tal vez los pulpos se aburren porque les gusta jugar. Por eso algunos, en cautiverio, pasan horas aventando botellas de plástico de un lado a otro de su tanque y otros han aprendido a invadir peceras vecinas para robar comida o a fundir focos escupiéndoles agua hasta causar cortocircuitos. A veces se lo toman personal: en un laboratorio de la Universidad de Otago, Nueva Zelanda, un pulpo le agarró tirria a un científico a quien reconocía entre los demás y lo bañaba en medio galón de agua cada vez que pasaba junto a su tanque. El asunto, a fin de cuentas, es personal: como muchos otros animales a los que nos hemos dedicado a encerrar en zoológicos y laboratorios, los pulpos tienen «conciencia de cautiverio». Por eso están en constante estado de rebelión.

Como seres invertebrados, el caso de los pulpos escapaba hasta hace poco de las normas regulatorias contra la crueldad animal. Estaba permitido operarlos sin anestesia, aplicarles shocks eléctricos, mutilar partes de su cerebro y someterlos a otros procedimientos crueles a los que todavía son sujetos millones de seres vivos todos los días. Lo hacen en nombre de la ciencia.

Uno de los argumentos que se ha esgrimido durante años para derribar las teorías de la inteligencia de los pulpos es que el grado de desarrollo de una mente animal depende de la complejidad de

su vida social. A propósito, el filósofo Peter Godfrey-Smith dedica una gran parte de su libro *Otras mentes* a hablar de Octópolis, un sitio en la bahía de Jervis, al sureste de Australia, descubierto por Matthew Lawrence en 2009. El buzo, que llevaba ya bastantes años dedicado a la observación detallada de la vida submarina, encontró el lugar casi por casualidad cuando un pulpo lo llevó del dedo hasta un rincón cubierto por una capa de conchas de mar en el que los pulpos convivían en una especie de comunidad construida alrededor de un objeto humano no identificado de unos treinta centímetros de longitud. En términos de evolución, los resultados de este cambio de comportamiento tardarán siglos en revelarse.

Hay otro filósofo que ha pasado a la historia de la neurociencia por sus hallazgos (o acaso más bien por sus cuestionamientos) sobre la mente animal. Su nombre es Thomas Nagel y en 1974 se hizo una pregunta aparentemente simple: ¿qué se siente ser un murciélago? Todos hemos tenido dudas parecidas: ¿qué se siente ser del sexo opuesto, ser un bebé, estar enamorado, envejecer, perder la vista, que te corten una pierna, ser autista? ¿Tener la vista de un águila, el olfato de un perro, correr como chita, cambiar de piel? Nagel argumenta que es imposible tener un conocimiento exacto sobre la naturaleza de las experiencias mentales de otros, porque carecemos de una fenomenología objetiva que no dependa de la empatía o la imaginación. Es decir: no solo nunca podremos acceder a la experiencia subjetiva de un murciélago, sino que tampoco podremos experimentar nada que no sea en primera persona. ¿Cómo pensar entonces en los animales, desde dónde?

Montaigne propone una respuesta en el elogio a los animales que hace en su «Apología de Raimundo Sabunde»: un escepticismo total hacia la superioridad del ser humano. Tras observar nuestras imperfecciones, que son infinitas, el bordelés concluyó que no te-

nemos base alguna para colocarnos por encima de los demás animales. ¿Se puede concebir algo más ridículo que esta criatura fracasada y miserable, que ni siquiera puede mandar sobre sí misma, se diga dueña y señora del universo?

Observar a los pulpos es enfrentarnos a lo poco que aún comprendemos de fenómenos mentales conscientes, lo cual casi equivale a decir que no sabemos qué nos hace humanos. Mientras lo averiguamos, ellos siguen construyendo ciudades, resolviendo rompecabezas y aprendiendo a abrir, desde adentro, los tanques que los confinan.

Notas para una versión de segunda mano

El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.

JORGE LUIS BORGES

Se dicen muchas cosas de la traducción de *Las mil y una noches* que Rafael Cansinos Assens hizo en 1954: que es de una cursilería atroz, que parece un refrito, en español pomposo y estrafalario, de la versión francesa de J. C. Mardrus, que el señor no era lo suficientemente académico ni contaba con los conocimientos de árabe necesarios para traducir textos literarios. Para Gerardo Deniz, el problema es que Cansinos Assens se creía poeta, por eso los cuentos están trufados de poemitas que son para salir corriendo.

El gran escritor y erudito sevillano, como la historia lo recuerda, tradujo buena parte de la literatura universal directamente de su idioma original para don Manuel Aguilar a mediados del siglo XX. Fuera de saber que Borges le tenía gran admiración (el único «hombre de genio» que conoció, dijo, junto con el pintor y místico argentino Alejandro Xul-Solar), no estoy familiarizada con su obra y desconozco hasta dónde llegaban sus conocimientos lingüísticos. Pero sí sé que no hay forma humana de que hubiera

dominado a la perfección los diecisiete idiomas clásicos y modernos de los que tradujo.

También sé que eso no tiene importancia. No conocer a fondo la lengua de una obra literaria nunca ha detenido a los escritores a traducirla a partir de versiones, por así decirlo, intermediarias. Alfonso Reyes, por ejemplo, descifraba apenas la lengua de Homero cuando trabajó con la *Ilíada*. Sin embargo, sus primeros nueve cantos, traducidos en alejandrinos y publicados en 1951, constituyeron una versión fiel del texto y su traducción es una de las más célebres en español, a pesar de haber quedado trunca. En el prólogo a la edición de Fondo de Cultura, Reyes cita a Cicerón:

No creí necesario traducir palabra por palabra, pero conservé el valor y la fuerza de todas ellas: no las conté, las pesé.

T. S. Eliot consideraba a Ezra Pound el mayor inventor de la poesía china de nuestro siglo. Su trabajo era, más que de traslado, de interpretación: hasta los expertos en sinología que han criticado a Pound por la falta de exactitud de sus traducciones han tenido que aceptar que son, en cierto sentido, extraordinarias. Wai-lim Yip, por ejemplo, tras decir que habría que expulsarlo de la Ciudad Prohibida de los estudios chinos, admitió que ninguna otra versión ha asumido una posición tan única e interesante como *Cathay* en la historia de las traducciones al inglés de la poesía china.

No hay contradicción: las dos cosas son ciertas porque su trabajo no busca colocar la información de una lengua de origen en una lengua de llegada, sino derramar un mundo en otro. Así fue que el poeta tradujo al inglés desde más de trece lenguas que seguramente no conocía a la perfección.

Lo dijo Eliot Weinberger en «19 maneras de ver a Wang Wei»: las traducciones tienen con su original una relación filial. Algunas

versiones obedecen y otras protestan y se revelan, como los hijos con sus padres. Al traducir, Pound no transforma. Crea.

Sin conocer la lengua inglesa a profundidad, Baudelaire se entregó en cuerpo y alma a traducir los relatos de Edgar Allan Poe. Tal fue su obsesión que se convirtieron en un mismo escritor desdoblado en dos personas. Según Cortázar, que tomó mucho de la versión francesa para su propia traducción de Poe, Baudelaire jamás falla: incluso cuando se equivoca en el sentido literal, acierta en el sentido intuitivo. Y la identificación va todavía más allá: basta comparar las fotos más conocidas de Poe y de Baudelaire para notar el increíble parecido físico. *Si elimina el bigote de Poe*, decía Cortázar, *los dos tenían los ojos asimétricos, uno más alto que otro*.

Para entender a Rusia hay que leer a sus escritores. Esto lo supo Nicanor Parra quien, entre 1963 y 1964, pasó al menos seis meses en la Unión Soviética dedicado a dos proyectos: escribir una serie de poemas líricos reunidos en el volumen *Canciones rusas*, y traducir, desde una lengua que no conocía, la obra de treinta poetas. Inventó en español a Anna Ajmátova, a Marina Tsvietáieva, a Vladímir Maiakovski.

La primera vez que leí en inglés a Wislawa Szymborska me entraron unas ganas bárbaras de aprender polaco. Quería viajar a Cracovia, escucharla hablar, saber qué campanas le sonaban por dentro a esas palabras atravesadas de acentos por todos lados.

No aprendí polaco, pero hice una búsqueda exhaustiva de las distintas versiones de sus poemas en inglés: al menos por acumulación podría acercarme al original. Tuve el atrevimiento de traducirla al español a partir de un idioma intermedio que presentaba sus propias imprecisiones (me sentí cerca de Cansinos Assens, de

Pound, de Nicanor). En el caso de su maravilloso poema a la cebolla, por ejemplo, las versiones en inglés tienen palabras inventadas –*oniony, onionhood, onionesque*– que hubo que pasar al español:

La cebolla es otra historia.
Por dentro es un espejismo
(lo dice esta cebollista,
inflada de cebollismo).

Al final de ese poema, Szymborska le llama a la cebolla «redonda panza del mundo», y dice que a los seres humanos nos ha sido negada «la idiotez de lo perfecto» que hay en sus círculos de gloria. Eso me consuela, porque estoy segura de que todas mis traducciones fueron muy infieles al original. No me arrepiento. Me gusta pensarlas no como clones del poema del que provienen, sino como parientes con los que guardan, como los primos lejanos, un aire de familia.

Cuaderno de aves

Dicen que Hokusai compraba pájaros para liberarlos.

JOSÉ WATANABE

I.

Es una falsedad muy extendida que los animales carezcan de sentido estético. No somos los únicos que volvemos de viaje con objetos que sostienen un recuerdo incapaz de sujetarse por sí mismo. Los pájaros arquitectos, que viven al norte de Australia y en Nueva Guinea, construyen círculos de tierra y chozas pequeñas en las que acumulan objetos para atraer a la hembra: varitas, corcholatas, piedras, monedas, pedazos de vidrio o de hueso. Hacen túneles, extienden muros de ramas, juntan todo por colores y pintan las ramitas con bayas y carbón húmedo. Prefieren lo que brilla. A veces el ritual de apareamiento falla y la casa se derrumba, pero no importa: siempre puede reconstruirse y nadie tiene que preocuparse por lo que pasará con estos objetos cuando falten sus dueños ni pensar a dónde irán a parar cuando llegue la hora de hacer el inventario.

Con la intención de materializar la idea cartesiana de que los animales son autómatas con funciones corporales puramente mecánicas, Jacques Vaucanson construyó un pato de cobre con cuatrocientas piezas móviles que era capaz de comer, beber, nadar, estirar el cuello y hasta digerir y cagar granos a través de un sistema de tubos de caucho. El animal fue presentado con gran éxito en la muestra de París de 1757 y se mantuvo en exhibición durante más de cuarenta años alrededor de Europa.

El pato de Vaucanson aleteaba de manera tan realista que pequeños patos de verdad lo perseguían en fila, cosa que los entusiastas de la mecánica interpretaron como un primer paso en el camino hacia la transformación de la materia en tejidos vivos y la eventual replicación artificial de procesos fisiológicos. Ahora sabemos que los patos fijan su atención en la primera entidad que encuentran al salir del cascarón (sea o no de la misma especie), la reconocen como su madre y la siguen a donde vaya. Tuvieron que pasar casi doscientos años para que el zoólogo austriaco Konrad Lorenz descubriera este fenómeno y le pusiera el nombre de *impronta*. Los patos son ingenuos, pero nosotros más.

Me gusta más la palabra *ave* que la palabra *pájaro*: con *ave* me imagino al animal en el aire y con *pájaro* lo pienso quieto en la rama de un árbol o recogiendo con el pico las migajas del pavimento. *Ave* es una palabra de aire, *pájaro* de tierra.

Pájaro, del latín *passar*, significa gorrión: la familia de los *paseriformes*, el orden de aves que abarca a más de la mitad de sus especies, son «los que tienen forma de gorrión». Entonces todos los pájaros son aves, pero no todas las aves son pájaros. Las gallinas, por ejemplo. Lo contrario a lo que yo pensaba: para mí una gallina es más un pájaro que un ave, porque pasa casi todo el tiempo al ras del piso. Pero debo aceptar que sería raro llamar pájaro a un avestruz, a un pingüino o a un cóndor.

Tengo un amigo que le tiene miedo a las aves. No miedo, terror: ornitofobia. Le huye a las palomas en las plazas públicas, evita el pasillo de los pollos en los mercados y sueña con frecuencia que una parvada se estampa contra la ventana de su cuarto y todas las aves terminan muertas en el alféizar. Le da asco la palabra «rabadilla».

No sabe exactamente de dónde viene su fobia y tampoco le interesa demasiado averiguarlo. Una vez, de niño, un guajolote confundió sus ojos con granos de maíz en el rancho de una tía. Unos años después, casi se desmaya cuando un buitre abrió sus alas gigantescas frente a él en un aviario. O quizá es simplemente que era demasiado pequeño cuando vio la película de Hitchcock. Nunca se lo he preguntado, pero casi podría asegurar que él prefiere la palabra *pájaro*.

Flaubert tuvo un loro disecado sobre su mesa durante las tres semanas que escribió «Un corazón sencillo». El fantasma emplumado le servía, según le cuenta a Madame Brainne en una carta, para llenarse el cerebro con la idea del loro mientras imaginaba la historia de *Félicité, la sirvienta normanda a la que el pájaro le dio los pocos momentos dichosos de su vida*. El animal sobrevive por duplicado: un ejemplar está en el Museo de Historia de la Medicina de Ruan, en el hospital donde alguna vez ejerció el padre de Flaubert, y el otro en su casa familiar en Croisset. Ambos sitios afirman tener pruebas escritas de ser poseedores del verdadero loro. Los dos tienen *la idea del loro* y está bien: a fin de cuentas, todo es copia de otra cosa.

5.

Somos lo que ellos nos están diciendo.

Los delfines suelen hacer una trinchera alrededor de sus muertos para evitar que alguien se acerque. Cuando muere un chimpancé pequeño, la madre lleva consigo el cadáver hasta que el proceso de descomposición lo vuelve irreconocible. Los días que siguieron a la muerte de la elefanta Eleanor, en la Reserva Nacional de Samburu, elefantes de cinco manadas distintas se acercaron al cuerpo: lo olían y lo tocaban con las patas, se inclinaban frente a él enrollando la cola y moviéndole el cráneo con los colmillos.

También los pájaros sufren por sus muertos. El lunes 25 de septiembre de 2000, Mario Levrero anotó en su diario de la beca el hallazgo de una paloma muerta en la azotea vecina. Junto a ella había una paloma viva a la cual identificó como su viuda. *En cierto momento me dio la impresión de que la viuda no estaba exactamente en actitud de duelo, sino de espera; como si pensara que el estado del cadáver fuera reversible.* Sus sospechas se confirmaron cuando, con el soplar del viento, las alas de la muerta empezaron a agitarse en un falso intento de vuelo y la viuda se puso a caminar nerviosa de un lado a otro, como si en cualquier momento la vida le fuera a volver de golpe a su compañera.

7.

Se puede migrar en espacios pequeños. Por ejemplo, en una casa. Dice Natalia Ginzburg:

Hay algo de lo que no nos curamos, y pasarán los años y no nos curaremos nunca. Quizá tengamos una lámpara sobre la mesa y un jarrón con flores y los retratos de nuestros seres queridos, pero ya no creemos en ninguna de esas cosas, porque una vez tuvimos que abandonarlas de repente o las buscamos inútilmente entre los escombros.

Todos hemos buscado la casa inútilmente entre los escombros.

Los días previos a su muerte, mi padre soñaba que había alacranes en su cuarto. Pasó su penúltima noche en vela, despertando a mi hermana a cada rato para decirle que caían alacranes del techo, que subían por las patas de su cama, que por favor se levantara a ayudarlo a matar alacranes. Hablaba haciendo señas con las manos, descolocado, como traduciéndose de un idioma que venía de lejos.

La casa se rompe, se construye y se vuelve a romper. Pero algo se conserva siempre, espacios que rebasan su territorio, posesiones que no es necesario meter en cajas ni rescatar del derrumbe porque son imposibles de perder. Paredes que no se desbaratan porque su estabilidad es de otra índole. Nueva definición de hogar: algo que se (re)construye todos los días. ¿Otra manera de migrar?

Cuando era niña, un día llegamos a casa y encontramos un halcón lastimado en el lavabo del baño. Se veía ridículo junto a las cajitas de cotonetes. Como no podía volar, lo metimos en una jaula y de inmediato enterró la cabeza en su propio cuerpo, como envolviéndose en una túnica de sí mismo. No supimos si el pájaro nos tuvo miedo.

Le pusimos Horus. Con los días, desenterró la cabeza y empezó a palpar sin moverse. Vimos cómo les sacaba el corazón a los pollos crudos y las semillas a las frutas sangrientas: ciruelas, vísceras, granadas, venas, tendones, fresas. Pronto lo soltamos en la montaña y lo miramos mientras nos duró la vista. Éramos nosotros adentro de la jaula.

9.

El padre de Julius Neubronner, boticario, usaba palomas para enviar medicamentos urgentes. Una vez, una de ellas desapareció durante cuatro semanas y volvió sana, como si nada hubiera pasado. La familia quería saber dónde había estado, así que Neubronner diseñó un arnés de aluminio y le colgó una cámara que se disparaba automáticamente. Era 1907.

En un principio, Neubronner desarrolló su método fotográfico con fines meramente prácticos (como averiguar quién y por qué estaba alimentando a su paloma favorita). En el proceso, encontró algo que en ese momento era extraordinario, aunque haya dejado de serlo: las fotografías tomadas desde el cielo. Las palomas mostraron edificios acomodados como cubos para niños, personas tamaño insecto, trazos metálicos de vías de tren en el pavimento de Frankfurt.



En una de las fotografías aparece el Schlosshotel Kronberg. La línea del horizonte está inclinada, como un barco que se hunde, y en una esquina se levanta la fachada del castillo entre los árboles.

Las puntas de las alas de la paloma aparecen en primer plano, en contraste con la amplitud del paisaje, colocando a quien la mira en el punto exacto donde fue tomada.

¿Quién está detrás de ese lente? ¿Neubronner, que programó el disparador automático? ¿La paloma, que carga en su cuerpo el peso de la cámara? ¿Nosotros, que miramos la imagen alada más de cien años después? Sospecho que Neubronner no se detuvo en ninguna de esas preguntas, pero respondió una que le importaba más: en las cuatro semanas de ausencia, su paloma estuvo bajo la custodia de un chef en Wiesbaden, a orillas del Rin. No se conservan fotografías del río.

El artista Jimmie Durham se sorprendió al ver cuervos blancos cuando visitó Roma por primera vez. En su mundo, todos los cuervos eran negros. Cuando un ornitólogo le explicó que los cuervos del Oeste son negros y los del Este pueden ser blancos o grises, Durham, que había estado pensando en la división entre Asia y Europa, encontró en aquella clasificación la respuesta a sus cavilaciones. A los continentes no los determinaban sus estructuras sociales ni su producción cultural, la división no estaba marcada por montañas, ríos, fallas geológicas. La frontera eran los cuervos.

Tal vez el mundo entero pueda conocerse por sus pájaros. Habría que alzar la vista y mantenerla en constante movimiento para aprender a mirar los vuelos.

¿Es posible leer en silencio?

La primera vez que Agustín de Hipona visitó al obispo Ambrosio en Milán lo encontró leyendo en silencio. La práctica le sorprendió lo suficiente como para mencionarla en sus *Confesiones*: *sus ojos recorrían las páginas y su corazón entendía el mensaje, pero su voz y su lengua se quedaban quietas*. Leer en silencio, tan común para nosotros, era entonces una excentricidad: la lectura se hacía normalmente en voz alta y el texto escrito era con más frecuencia una actividad colectiva que un acto en solitario.



Mi mamá me leía un cuento en voz alta cada noche: «Con un ratoncito», «Iván el tonto», «Cosas fascinantes de los animales». En algún momento me aburrí escucharla o hice como que me aburría: los cuentos para dormir eran para bebés y yo ya podía leer muy bien de corrido. Orgullosa de mi superpoder recién adquirido, an-

daba con un libro para todos lados y me sentaba en cualquier sitio a leerlo con seriedad. Cuando nadie me estaba viendo, leía en voz alta.

Más o menos por entonces, mi papá empezó a reunir a sus hijos alrededor de la mesa familiar para pedirnos a cada uno que recitáramos un poema de memoria. Al final nos aplaudía, encantado con el espectáculo de su multiplicación genética. En ese tiempo aprendí y olvidé muchos poemas, algunos de ellos cursilísimos como los de José Zorilla o Salvador Díaz Mirón, otros más potentes como *If*, de Kipling, o aquel en el que Borges se disculpa con sus padres por no haber tenido una vida feliz.

Serán las noches de cuentos en la cama o las comidas alrededor de la gran mesa; será tal vez la extinción definitiva de las voces amadas o la aparición reciente de otras nuevas, pero la lectura en voz alta sigue siendo uno de los mayores actos de amor en los que puedo pensar.



Tal vez la palabra escrita no *se convierte* en sonido, *es* sonido. En su historia de la lectura, Alberto Manguel habla de una teoría del psicólogo Julian Jaynes según la cual los ejemplos más tempranos del complejo fenómeno que hoy llamamos *lectura* pueden haber sido percepciones auditivas más que visuales. Leer, dice, fue alguna vez tan parecido a escuchar que, en una especie de alucinación acústica, uno podía oír las palabras al mirar los símbolos que las representan.

Aunque se lea con los ojos, dice Alfonso Reyes, la oreja, la laringe y la lengua perciben una repercusión fonética en las secuencias verbales, un movimiento, un ritmo. La voz es mucho más que

su sonido: escuchar es una forma de contacto, una manera de mirar y oler y probar. Por eso, dice Pizarnik, *cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa*.



Según algunos académicos, como James Fenton o Myles Burnyeat, es falso que en la Antigüedad solamente se acostumbrara a leer en voz alta. Un mito que disfrutamos creernos a pesar de que hay muchísima evidencia que apunta a lo contrario.

Puede ser, pero también podríamos pensarlo de otro modo: la lectura en silencio no existe ni ha existido nunca porque hasta en las habitaciones más quietas, en las bibliotecas y salones de clases más estrictos, en los rincones más remotos, resuena siempre la voz interior.



Emilio no solo lee en voz alta, lee con el cuerpo entero. Hace voces, gesticula, canta, agita los brazos, se levanta, da una vuelta, se pone en cuclillas y se vuelve a acostar. Escucho:

Vamos a hablar del Príncipe Cáncer,
Señor de los Pulmones, Varón de la Próstata,
que se divierte arrojando dardos
a los ovarios tersos, a las vaginas mustias,
a las ingles multitudinarias.

A media lectura me mira, como sometiendo a mi juicio su entonación o buscando en mis gestos una señal de quiebre. *Mi padre tiene el ganglio más hermoso del cáncer*.

Leer en voz alta es tocar el cuerpo del otro sin acercarse a él.—



Tal vez Sócrates tenía razón en su desprecio por los libros. Para él, la palabra escrita podía resultar buena herramienta para la memoria y nada más, porque al final es sólo una cosa que por sí misma no aporta nada. Los libros se inclinan hacia lo definitivo y, comparados con la conversación, salen debiendo. A ellos no podemos preguntarles nada.

Maneras de desaparecer

Neddy Merrill, el personaje de Cheever que decide regresar nadando a su casa por el Río Lucinda, la hilera de piscinas de sus vecinos, agradece vivir en un mundo tan generosamente abastecido de agua. Todo va bien, o eso cree él, hasta que llega a casa de los Welcher y descubre que la alberca está vacía. El hueco en su camino acuático lo desconcierta: ¿por qué harían los Welcher algo así? Los camastros, plegados y amontonados, están cubiertos por una funda, el vestidor cerrado con llave y afuera, clavado en un árbol, un cartel que dice EN VENTA. Está claro que sus vecinos no piensan volver.

Pero no todas las albercas vacías están abandonadas. Algunas son obras de arte, como la del argentino Leandro Erlich en el Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI, en Kanzawa, Japón: una instalación permanente en la cual el público se pasea por dentro de una alberca. Para los que están arriba, parados sobre una lámina de

vidrio que simula una membrana de agua, la ilusión óptica consiste en ver cómo los de abajo caminan con toda normalidad.

Otras albercas son parques para los *skaters*, que empezaron a usarlas en California durante la sequía de 1975, cuando muchas se vaciaron para mantener el abasto de agua. Sus curvas fueron entonces el lugar perfecto para imitar los movimientos del surf sobre las olas de cemento, el único sitio más o menos clandestino donde podían practicar en libertad hasta que llegara la policía.

Hay albercas vacías que en realidad están llenas de otra cosa: jardines, agua estancada, una cancha de fútbol. ¿En qué consiste una alberca ontológicamente, cuál es su naturaleza más profunda? ¿Cualquier agujero en la tierra en el que se puede nadar es una alberca? Los cenotes, por ejemplo, o aquel pequeño charco junto al mar del hotel Boca Chica, en Acapulco, en el que uno puede relajarse en agua salada. ¿La laguna de Bacalar es una alberca? Entonces el mar entero también lo es.

La alberca más antigua de la que tenemos registro es la de los grandes baños de Mohenjo-Daro, en Pakistán. El primer depósito público de agua del mundo era gigantesco: doce por siete metros de ladrillos de barro vueltos impermeable por una capa gruesa de alquitrán. Construido en el tercer milenio antes de Cristo, seguramente el lugar tenía funciones religiosas y sus ruinas se han convertido en objeto de admiración y estudio. Así fue como una alberca vacía terminó en el billete pakistaní de veinte rupias.



Pero yo quiero hablar de mi alberca, que siempre estuvo llena, como las del Río Lucinda, hasta que un día se convirtió en la alberca vacía de los Welcher. Mejor dicho, quiero hablar del archipiélago que fue mi alberca: la isla de la limonada en vasos pesados, la isla de las alergias, la isla de los alacranes náufragos, la isla de algas de cáscara de pepino, la isla de los cachorros ahogados, la isla de la metástasis.



Las albercas son escenario de sucesos terribles. Pienso por ejemplo en la que aparece, rebosante de barro y esqueletos reales, en *Poltergeist*, la primera película de terror que me atreví a ver. O en la alberca vacía donde pusieron a pelear al Coffee en *Amores perros*. En otra categoría de historias de terror, está una que me contaron hace años, de la cual recuerdo apenas los detalles necesarios: la alberca vacía de un hotel en Tepoztlán en la que un hombre, creo que extranjero y sé que muy borracho, se echó un clavado contra el concreto. No sé si sobrevivió, pero pienso a menudo en ese cuerpo en suspensión, cabeza abajo y las rodillas en escuadra, descendiendo en vertical. Dos terceras partes de agua que nunca se toparon con su equivalente líquido.

En la alberca de casa de mi padre, que yo sepa, se ahogaron dos perros. Los accidentes sucedían a menudo porque, aunque no era demasiado profunda, no tenía escaleras para salir. El primer perro ahogado era apenas un cachorro y mi madre lo adoraba: el mito familiar dice que lloró tres semanas sin parar y que el accidente la mandó directo al diván en el que meses después decidiría pedir el divorcio.

No es la primera vez que algo ocurrido en una alberca termina en terapia. Le pasó a Tony Soprano, cuando los patos que llevaban

dos meses instalados en su alberca se largaron justo el día que su hijo cumplió trece años, provocando el ataque de pánico con el que empieza la serie. La alberca se mantiene como un personaje importante hasta la quinta temporada, cuando Carmela decide vaciarla para ahorrarse unos dólares y Tony se queda sin lugar para tomar el sol.



Hubo otras albercas en mi infancia. Una estaba en la academia de natación Florida, que todavía existe en la calle de Vito Alessio Robles. Cada martes y jueves empacaba el traje de baño y el gorrito azul para la clase, que duraba dos horas. Mi mamá me esperaba en la cafetería y me miraba a través de los cristales. Aprendí lo básico, pero nunca pude tirarme clavados hacia delante sin sacar agua. No llegué al segundo nivel y mi nula habilidad en la materia terminó de manera dramática unos años más tarde, cuando mis primos me hicieron aventarme de una plataforma de diez metros en un club deportivo en San Luis Potosí. Aterricé con la panza como una tabla en horizontal y perdí el aliento de tal forma que hubo que llamar al paramédico. No volví a la academia Florida. Por suerte, para ese momento ya pisaba el fondo de la alberca de mi casa y sabía lo suficiente para no ahogarme en la del hotel de Puerto Vallarta en donde pasábamos las vacaciones.

Todas estas albercas empiezan y terminan en cualquier lugar. Cada una, en contraste con las demás, pierde su forma: sus aguas se mezclan y sus límites se unen hasta formar un poliedro irregular de bordes difusos, un depósito de agua fuera del mundo. En algo se parece la arquitectura de las albercas a la biología. Cada una toma sustancias del medio que la contiene y las transforma, cada una crece y se multiplica, como si el pedazo de mundo que la sostiene —el

rectángulo de pasto y concreto, la academia, el hotel— se resistiera a quedarse quieto.



Mi vida adulta, en cambio, ha estado desprovista de albercas. Cuando me topo con alguna no me dan ganas de meterme, pero al verla pienso de inmediato en albercas en las que pasaba horas juntando hojas secas y metiendo la cabeza en el agua para contar los segundos que podía aguantar la respiración. Me hubiera gustado saber entonces que los placeres acuáticos durarían tan poco. Tal vez me pase la vida buscando las albercas que me faltan.



A mi padre también le gustaba tomar el sol junto a la alberca. De lo mucho que he olvidado de mi infancia, eso lo recuerdo con detalle: se sentaba sobre una toalla a rayas y tomaba tequila en unos caballitos de cristal grueso. Comía pistaches. Ahí las cosas tomaban un peso distinto, como si el espacio alrededor del agua se viera también afectado por el principio de Arquímedes, permitiéndole a sus movimientos un descuido del que sería incapaz unos metros más lejos. De pronto detenía la lectura para meterse a nadar y al salir, todavía escurriendo, hacía estiramientos para presumir su flexibilidad. La cercanía del agua suavizaba sus ángulos.

Hasta que llegó a la isla de la metástasis. Ahí no hay espacio para estirar las piernas.



La alberca marcaba las estaciones de nuestros años. Cuando cumplí diez, uno de mis hermanos metió al vestidor un colchón viejo, llenó las paredes de posters de *heavy metal* y se puso a fumar hasta que los más chiquitos ya no quisimos entrar por el olor. Luego la habitación se puso a disposición de otro capricho y se instaló ahí un cuarto oscuro. El capricho tenía cierto sentido semántico, porque entonces para revelar fotografías había que sumergirlas en una serie de albercas de químicos.

¿No es la alberca misma una fotografía, un campo de acción delimitado por su perímetro?

En los últimos años, las islas quedaron abandonadas y mantener la alberca se volvió insostenible. Yo, que vivía lejos y la veía sólo de vez en cuando, la encontraba siempre convertida en un cuadrado de agua enverdecida desprovisto de cualquier característica que la calificara como alberca: ya nadie le ponía cloro ni la calentaba para nadar ni recogía las hojas secas. Era un ojo de agua viva que registraba el estado de la casa, un oráculo zumbante de mosquitos. Cuando pusimos la propiedad en venta, no sabíamos si vaciar la alberca. Queríamos ahorrarnos los químicos, pero ¿y

si le salían grietas que al final hicieran más caro el proceso? ¿Y si un día despertábamos y encontrábamos el cadáver hinchado de un desconocido sobre el cemento? ¿Y si nuestro padre volvía con un plato lleno de pistaches y encontraba la alberca vacía?



No satisfecho con poner albercas en lienzos, David Hockney pintó por dentro la alberca del Hotel Roosevelt, en Hollywood, en 1988. Tuvieron que vaciarla, claro, para poder llenarla de suaves curvas azules que forman un patrón que permanece quieto cuando el agua está en reposo, pero que murmulla cuando llegan las visitas.

Los trazos de Hockney son los signos de puntuación del lenguaje de la alberca llena. El agua busca las maneras de comunicarse con el rayo de luz clavadista que la atraviesa en diagonal, con las burbujas que salen del traje de baño que se reacomoda el nadador, con los azulejos que crujen y se rompen y se desprenden del piso: cualquiera que se haya sumergido en una alberca conoce esa música.

¿Qué dicen en cambio las albercas vacías? Tal vez su geometría eche de menos el temblor impreciso del viento sobre la superficie líquida, los cuerpos que ondulan como peces de cuatro patas, la historia que en ella se nadaba. ¿Esperan al agua o al cuerpo que la agita? O tal vez se alegran y no esperan nada. Es necesario estar vacía para poder volverse a llenar.



No le guardo rencor a la alberca de casa de mi padre. Así como las albercas no son su agua ni su forma, sino el espacio que compar-

ten, yo también me he convertido en un contenedor acuático. Soy donde no estoy: habito el pasado, los recuerdos ajenos, los espacios donde hubiera vivido si tan solo.

En un poema de su libro *Principia*, Elisa Díaz Castelo piensa el universo como una alberca vacía en la que los niños reconocen al agua por su ausencia. Así me sentí yo la última vez que estuve en mi alberca vacía. El pasto había crecido demasiado y el vestidor, que tantas cosas fue y dejó de ser, se caía a pedazos. El concreto estaba lleno de grietas y moho, como una ciudad recientemente convertida en ruinas. Me quedé mirando la alberca largo rato sin acercarme. Ella estaba abandonada. Yo vacía.

CRÉDITOS

Los ensayos incluidos en este libro aparecieron, en versiones anteriores y en algunos casos con nombres distintos, en la revista *Tierra Adentro* («Mi madre vive aquí»), en el libro *Inventar lo posible. Manifiestos Mexicanos Contemporáneos* («Contra la fotografía»), en la revista *Este País* («Breve historia de las virtudes perrunas»), en la *Revista de la Universidad de México* («Elogio de Nosferatu»), en el portal web *Vano Sonoro* («Esto no es una metáfora» y «¿Es posible leer en silencio?») y en el blog de *Argonáutica* («Notas para una versión de segunda mano» y fragmentos de «Cuaderno de aves»).



Isabel Zapata
Empty Pool

English translation by
Robin Myers

For my brother Pedro and the photos we never took.

Landscapes don't preserve what happens along the length of them.

JAVIER PEÑALOSA

My Mother Lives Here

Rosetto Pavilion, long corner of summer, armor of butterflies:

My mother came to heaven to visit me.

HÉCTOR VIEL TEMPERLEY

I'm burdened by what I have. There are objects I accumulate because I want to, need to, or have inherited, and they invade the cubic feet I'm bold enough to call my own. It's not some new age revelation or anti-capitalist diatribe to say I sometimes feel that these things take possession of me: a yellow trunk from Olinalá, Guerrero, crammed with old photos; a glass inkwell; my grandmother's white dishes, packed up in cardboard boxes for years. All marked by the illnesses of their prior owners, with heavy tumors in their lungs and pancreases: I want to keep these objects, but I don't want to look at them ever again.

The leather-bound Aguilar edition of Cervantes that my mother read to me at night. The ashtray that my grandfather, an irremissible smoker, brought to the hospital for the last time. A photo from my seventh birthday, when my dad took us to the San Ángel Inn for lunch: me in my white dress and waist-length hair, Mom in a jacket with elbow patches, my brother Pedro sheathed in adolescence, or at least in the navy blue, gold-buttoned blazer

it symbolized. My parents must have had a few drinks, must have entered into that particular joy; we were allowed to eat a floating island for dessert and run around the gardens, toward the fountain, searching for cats.

April 23, 1991. Was it really a good day? In that simulation of paper and light, it was.

In 2007, we had to dismantle a house and the life we'd lived there. Isn't it strange that objects survive their owners? I shouldn't have other people's archives, dinnerware from houses long vanished, photographs from other eras that someone clipped with scissors, heeding the whims of her own recollections. Mutilating photos to edit memories is a family tradition: Mom, artisan of nostalgia, left behind hundreds of headless photos. She also left over thirty cloth-bound notebooks, rigorously dated by hand at the start of each entry. What are you supposed to do with the diary collection that contains your dead mother's life? How can you tell a story when you only know how it ends?

Being the youngest sibling means that everything happened before you: you missed out on the beginnings, but you'll be there for every grand finale.



■

In 1931, Walter Benjamin wrote “Unpacking My Library,” an essay that recalls how he acquired his most beloved books. I like to imagine him holding each one, careful and obsessive as he must have been, considering where on the shelf it should go. *Every passion borders on the chaotic, but the collector’s passion borders on the chaos of memories.*

There are as many ways to organize books as there are people who read them. Susan Sontag, for example, arranged hers chronologically. She thought writers would feel more comfortable around their contemporaries. Besides, she once said in an interview, it would distress her to find Pynchon next to Plato. Meanwhile, the Mexican writer and activist Carlos Monsiváis amassed so many books throughout his life that in his final months, he simply stopped organizing them at all. The books started to form a labyrinth inside his house: he had to step with care, eyes on the floor, to keep from stumbling in the passageways formed by the paper piles. By contrast, Montaigne looked upward, writing his favorite lines on the walls of his tower. An abbreviated archive.

Dismantling my mother’s library was her true cremation. We bought multicolored stickers and spent several evenings sticking them on the backs of the books we wanted to keep. Then we invited certain friends over to choose one as a gift, a memory of her, on the condition that they were absolutely forbidden to return anything they found between its pages: a book’s private life must be respected. That was when my own library expanded to include a hundred of her books, crammed with notes in the margins, which I’ve had to pack and unpack so many times over the past ten years that they’ve become my anchor amid displacement. I notice my own transfor-

mations here: a library is a collection, and collecting means a state of constant construction. Organizing one is a personal matter, says Alberto Manguel, because material possession is often synonymous with intellectual appropriation: we so intensely identify with books that it sometimes feels like we can absorb their contents by simply placing a hand on their covers and waiting long enough.

There are lots of ways to love books. Some people treat them with courtly love, as if taking care of a book meant keeping it “as good as new,” impervious to the passing of time. At most, they’ll make a tiny asterisk, always in pencil, or mark a page with a slip of paper. In my family, though, we profess a carnal love of books. We underline and annotate with whatever kind of writing instrument we’ve got on hand; we insert brackets, parentheses, arrows, exclamation points, and scribbles; we improvise bookmarks with supermarket receipts or utilities bills. We’re not alone in this: according to Mexican writer Alfonso Reyes, the Spanish poet Antonio Machado chewed his books until they were reduced to round-winged butterflies. They’re all forms of love.

During the years they’ve been with me, my mother’s books have showed me many sides of her as a reader. I have, for example, Walter Benjamin’s *Berlin Childhood around 1900*, a copy from an old Alfaguara collection: small gray- and purple-bound books with large yellow letters on the covers. In the essay “The Reading Box,” he says:

We can never entirely recover what has been forgotten. And this is perhaps a good thing. The shock of repossession would be so devastating that we would immediately cease to understand our longing. But we do understand it; and the more deeply what has been forgotten lies buried within us, the better we understand this longing.

Pages linked to other pages in the imagination. My mother flagged this excerpt from Benjamin and annotated it with the following words of Nietzsche's: *I have given a name to my pain and call it dog*. It may be impossible to truly understand the sequence that led her from one point to the other. Years later, though, I grasped something when I completed her note with a line from *Mi vida con la perra* [My Life with the Dog], by Francisco Hernández. *Taurus: Happiness is a jacket that's too big for me*. And two of my favorite women writers suddenly found each other when, on page 130 of *Revelación de un mundo* [Revelation of One World], Clarice Lispector says: *A name for what I am—that doesn't matter much. What matters is what I'd like to be*. Beside it, a line from Alejandra Pizarnik: *Like when a flower opens and reveals the heart it doesn't have*.

Her copy of *Letters of Abelard and Heloise* is signed in blue ink on the first page. At the foot, in smaller handwriting: 1984 (year of the divorce). With it, or in it, my mother reflected on the nature of love and marriage, underlying these words of Abelard's:

Heloise went on to the risks I should run in bringing her back, and argued that the name of friend [*amiga*] instead of wife would be dearer to her and more honorable for me—only love freely given should keep me for her, not the constriction of a marriage tie, and if we had to be parted for a time, we should find the joy of being together all the sweeter the rarer our meetings were.

I also have the twenty-three volumes of her complete works of Freud. Volume XXI has a tiny velvet tiger sticker on the cover; I'm sure I put it there. On page 83, beside the phrase *The program of becoming happy, which the pleasure principle imposes on us, cannot be fulfilled*, is a note she added: *what's left is beauty*.

A puzzle: why did she dog-eat the page that contains the entry

on Horus in Jean Chevalier's *Dictionary of Symbols*? She didn't write anything in the margin, but she did underline a sentence in yellow marker (which is to say, decisively): *He is always depicted in combat, fighting to protect an equilibrium between opposing forces and to ensure the triumph of the forces of light.*

Ensure the triumph of the forces of light. More than in her books, it's in her notes that my mother left me her most precious legacy: a way to be with her.

■

The acts of reading and writing are so intimately linked that underlying and annotating books sometimes serves as a substitute for writing itself. In "La vanidad de subrayar" ["The Vanity of Underlying"], Fabio Morábito mentions a friend who refused to publish his own work because he couldn't stand the thought of being underlined. He feared that the reader's misguided standards—marginalia, in its humble scale, is the most democratic form of literary criticism—would overlook parts of his book that he found essential. He wanted to write a book that could be underlined from the first word to the last.

■

At my house, there was once a companion book to *Berlin Childhood around 1900*. It was called *One-Way Street and Other Writings*, and it compiled texts and aphorisms, tiny unclassifiable passages, published by Benjamin in 1928. Mom loaned it to someone and I never saw it again. I think of it often, but I haven't wanted to buy another copy because I still harbor the hope, absurd as all hopes are, that it will find its way back. Unknowingly, she gave

away a book that belonged to me. How many people have crossed its path since then?

My friend Julián Meza used to say that the ideal number of diners around a table, in conversational terms, was three: with two people, conversation stalls; with four, it forks. If reading means thinking with someone else's brain, then reading annotated books means launching a three-person conversation: the perfect table. Seen in this light, it isn't strange that, until the mid-nineteenth century, people traditionally wrote in books before giving them as gifts. Coleridge's margin notes, for example, grew so famous that his friends would ask him to mark up their books before they read them. Billy Collins writes in "Marginalia":

Even Irish monks in their old scriptoria
jotted along the borders of the Gospels
brief asides about the pains of copying,
a bird singing near their window,
or the sunlight that illuminated their page—

Margin notes, then, are voyages to a moment in the future when someone leaning back in another armchair, or perched on a windowsill where a different bird sings, will hold the book in her hands and make the monologue into a dialogue. Reading the books my mother marked means talking with her, and conversation is a form of love.

That's how we vanquished death.



The last book she ever read is called *La escritora vive aquí* [The Writer Lives Here]. The cover photo shows a white house with a

triangular roof; I imagined it as a good place to take cover from the horror of those days. I still haven't brought myself to open it. By then, the poison of the chemotherapy had transformed her impeccable penmanship into a handful of clumsy-footed spiders I hope to never see again. According to the internet, *La escritora vive aquí* involves a journey through the homes and objects of Marguerite Yourcenar, Colette, Alexandra David-Néel, Karen Blixen, and Virginia Woolf. I can't get the phrase out of my head: *it involves a journey*.

■

Porchia wrote that what words say doesn't last, but words do. Words last: my mother lives here.

Against Photography

Lately I've been struck with how I really love
what you can't see in a photograph.

DIANE ARBUS

We went to the river and took a photo of ourselves
with a fisheye lens
I never got it developed
because I'm sure we looked happy
and skinny and healthy and strong.
I hope you read this someday and feel guilty.

GUILLERMINA TORRESI

Like the concentric circles rippling out from a stone flung into still water, photography surrounds reality. It comes close to reality, caresses it, doesn't capture it. It hesitates.

■

In the first essay of *On Photography*, Susan Sontag issues a terrible sentence: photographs allow for the imaginary possession of an unreal past. Imaginary because that's what any possession is; unreal because photography betrays reality. Out of the entire universe's vastness and multiplicity, a photographer chooses one part to be recorded. The click of the camera doesn't stop time; it creates it.

If the world, as depicted in an image, has vanished, then the ordinary act of poring over family photos takes on an entirely new dimension: it becomes the territory of ghosts. It's impossible to ignore them, because the human mind can't separate the physical object—the paper covered in a photosensitive silver bromide

emulsion—from what it portrays. The essence of photography is the stubbornness of that referent. It's a kind of mummification. That's how the main character describes it in *Ocio* [Leisure], by Fabián Casas:

My mom, my dad, my brother, and I in Mar de Plata. We were smiling. My brother and I holding hands at kindergarten. We were terrified. In another photo, my mom was drying the family dog. She was the only one who ever bathed him. She always dried him off on the terrace. Photography is one of the cruelest things in existence. It's a satanic invention.

The dead's presence in photography is a placebo against the anxiety of their absence. For a few fleeting seconds, the best version of them appears before us. But there's a risk: by inventing memories, images ultimately overtake the moment we're trying to preserve. An evening of critical domestic conflict becomes an impeccable family portrait, everyone smiling for the camera; a night of feral drunkenness is reduced to a group of friends dancing harmoniously; a monstrous city, glimpsed from above, is a postcard of tiny lights twinkling in chorus; years of violence pale before the printed image of a happy afternoon, ice cream cone in hand, on a park bench somewhere.

Photos don't preserve memory: they replace it.

Sometimes photographs suggest that something is too perfect to ever be broken. Here's one: my mother and me on a beach, backs to the camera, walking toward the water. I'm six. My hair is pulled back into a messy ponytail and I'm wearing a pink T-shirt and white platform sneakers. In this photo, where does she end and where do I begin?

But my mother has been dead for ten years, the clothes are lost, and Hurricane Kenna devastated much of that Puerto Vallarta beach.



Photography infinitely reproduces what has happened just once. In other words, it artificially repeats what can't be repeated. Which means that certain images can only come into their full meaning when their referent irreversibly disappears. In response to this fabrication of future absence, Mexican poet Sergio Loo calls for the camera to be destroyed altogether:

(a resentment at photography flowers from my trouble with time) (i was happy) (i destroyed the camera as the threat of a future photo album) (no more memories) (to say i was happy and smile like a newly invented beach) (to abolish the construction of a new past)

To Sontag, there's something predatory in the act of taking a photo. *To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed.*

It's true: to photograph is to appropriate what has been photographed. Or to try, rather, because the mission is never fulfilled: the observed subject is instantly transformed into something else. Photography claims participation in the world, but whenever we try to capture reality, reality is what captures us.

We've all seen ourselves in an old photo of a happy moment: our skin looks more radiant, there's a sparkle in our eyes, a certain candor, as if the image had been taken seconds before a disaster struck. Why do we never look like ourselves in photographs?



Years ago, at the bottom of a trunk, I found a photo of a woman standing in the middle of a dimly lit room. It was my mother, but it took me a moment to recognize her, because she looks different in the photo than how I remember her: her hair is too short and she's holding a vacuum (I never saw her vacuum anything in her life). There's a brick structure in front of her—a fireplace? Various paintings of various sizes are hung on the walls, but only the largest is clearly visible: an ugly portrait of some saint who seems to be praying with half-closed eyes. What's interesting about the woman (the flesh-and-blood woman, not the saint) is her gesture. It's strange. I've wondered so obsessively what she was thinking that I've investigated the year it was taken; what happened that day in my grandparents' house; what was there, on the other side of the camera, that warranted being looked at in such a way. But I know I ask the impossible.



■

Photography is a means of rejecting experience more than verifying it: the texture of experience is flattened when we hammer it into an image. Take Richard Drew's famous photograph of a man in free fall: he had decided to throw himself off the Twin Tower collapsing under him. More than fifteen years have passed since then, but in this image it will always be September 11, always 2001. Photography enables the false flight of this frozen instant. In the words of Wisława Szymborska (in Clare Cavanagh's translation):

The photograph halted them in life,
and now keeps them
above the earth toward the earth.

Or the photo in which Marcel Proust and Alfred Agostinelli, the 24-year-old driver he was in love with, look out at the camera from inside a carriage. We have no idea what they were talking about, how they filled the minutes of stillness required to snap a single photo in the early twentieth century. But they look happy, and once we've seen the image, it lingers in our minds, unsettling us.



Why do we do it? The Peruvian photographer Fernando de la Rosa responds: *I don't know why I take photographs. To copy the world? You never do. To preserve beauty? You can't. You can't either copy or preserve.*

Photography is a kind of hallucination.



There's a photo taken in 1921 by Henry Burrell that shows a thylacine, or Tasmanian tiger, with a chicken in its mouth. The image was published in *The Wild Animals of Australasia* and widely circulated in an effort to advertise the thylacine's reputation as a poultry thief and thus encourage people to hunt them. What farmers never knew is that the photo had been manipulated to conceal a cage and the animal—fully domesticated—had been trained to pose for the camera. Going further, one of Burrell's colleagues described it as a photomontage staged with a stuffed specimen: one more trick up the sleeve of this “comedian-turned-naturalist,” as the *Australian Encyclopedia* called him in 1958. Burrell also manipulated hundreds of photos of platypuses he captured in the rivers near the Carmarthen station to prove they could survive in captivity.

The last Tasmanian tiger died on September 7, 1936, in his cage at the Hobart Zoo. The guard accidentally left him outside his shelter on an especially glacial night. He never tasted chicken.



■

Even in its most basic principle—the reflection of the image itself—photography has always been associated with magic and mythology. The Greeks, Romans, and other ancient cultures used reflective surfaces to practice divination. Even today, the members of certain cultures fear that a camera can take away part of their identity.

For the artist Hito Steyerl, this old magic fear of photography has been rekindled among our present-day population of digital natives. A camera can't steal your soul, but it does something similar: it consumes your life. Our obsession with constant documentation doesn't enable us our existence; it saps us of it. *It is a misunderstanding that cameras are tools of representation; they are at present tools of disappearance.*

■

The artist Jason Lazarus, professor at the Art Institute of Chicago, has spent over five years collecting photographs that their owners

would rather forget. The project is called “Too Hard to Keep”: participants submit loose photos, albums, memory cards, undeveloped film rolls, or any other object that contains images. The donations are anonymous, and Lazarus doesn’t ask why people have chosen to give them away. The story is extraneous: the point is that, by getting rid of an image, the sender performs a final gesture of detachment.

A woman wrapped in bed sheets and shielding her face from the flash, a dog running joyfully along a boardwalk, a blurry couple kissing in the dark, a little boy blowing out ten candles on a cake, an old man’s chapped hands cupping a coffee mug: these are the simple things that photography destroys.



The word *photograph* comes from the Greek *phōs*, light, and *graf*, to write, mark, draw: to take a photograph is to write with light. But the light changes, depending on what we decide to observe. Robin Myers writes of a man from the mountains:

...he believed that our very presence there

made us part of what we saw—he touched my face, where
there was still rain, and perhaps light—that we were even,

somehow, responsible, at least in the sense that we always
are, a little, for what we have decided we are witness to.

Unsurprisingly, before waves or particles, some classic philosophers believed that the human eye emitted light to “feel” what it saw. Others proposed the opposite: that objects themselves projected a ray of light that made them visible upon reaching the eye.

Midway between these convictions, Plato describes a “visual fire” that burns between our eyes and the world.

Objects return our gaze. But photography eludes us.

Photography is a trap because it offers us an impossible gift: the illusion that we can appropriate what we observe. And yet, while there’s something tautological about it (in photography, a pipe is always a pipe), portraying something for fear of losing it is like trying to stop time. If you use an image as an amulet against change, you’re attempting to step into the same river twice. The river isn’t the same and the person isn’t the same and the world isn’t the same, either.

Some time ago, I looked through a cell phone screen at a man dressed in black with his arms around a black dog and his back to me. Pressing the button to take that photograph was, for all intents and purposes, a failed act: a simulation of happiness, a rejection of reality, an appropriation of what belongs to someone else. I plead guilty to this ridiculousness.

I capture the world because I know there will come a day when I won’t be able to touch it myself.

A Brief Chronicle of Canine Virtues

The history of canine virtues may have begun in Greece, when Ulysses returned home disguised as a ragged old man. As he approached the palace of Ithaca, Argos—transformed by years of neglect into a ragged old dog, lying in the shit of cows and mules, nearly blind—pricked up his ears and wagged his tail in recognition. And then he *passed into the darkness of death, now that he had fulfilled his destiny of faith and seen his master once more after twenty years*. The king barely had time to bid his friend farewell before seeking revenge on the suitors who had besieged Penelope for decades.

A more recent example is Hachikō, the lop-eared akita who spent years at the Shibuya Train Station, west of Tokyo, waiting for his owner to come home from work. He waited for over three thousand days—in vain, because Hidesaburō Ueno had died of a heart attack many miles away. Today, a bronze Hachikō-shaped monument celebrates the sweep of canine loyalty, which triumphantly eclipses human faithfulness.



But faithfulness isn't the only doggish virtue worth mentioning. Cipión and Berganza, characters in Cervantes' "El coloquio de los perros" [The Conversation of the Dogs], are two stray dogs who chat eloquently as they wander the streets around the Hospital de la Resurrección in sixteenth-century Valladolid. Throughout their dialogue, Cipión offers lessons on which kinds of events should be narrated and how. *It will be better to spend the time in narrating our own lives than in trying to know those of others*, he says, and advises against gossip and whispers. In his role as ethical guardian of the story of Berganza's life, Cipión recommends that his friend refrain from digressions (the narrative mustn't resemble an octopus, he warns). Moreover, he should only narrate anecdotes worth relishing, and he should speak with propriety, but without fear of words. Prudent and discrete, Cipión is a discerning listener who fluently quotes classical philosophers.

Three centuries after Cervantes, when America caught the Klondike Gold Rush fever, Jack London chose the Alaskan ice to tell the story of Buck, half-St. Bernard and half-Scottish shepherd. After

four sun-kissed years in the Santa Clara Valley, living in the household of Judge Miller, Buck is kidnapped by a gardener who sells him as a sled dog to pay off his debts. At first, the dog accepts his captors with tranquil dignity, because—why not?—he trusts men. But when the rope tightens so hard around his neck that he nearly chokes, Buck begins to understand primitive law. Life in the north transforms him, plants a series of striking attributes in his psyche. He becomes pensive, bold, astute.

Among Buck's extraordinary aptitudes is discernment: he can think strategically and adapt to the changing circumstances of his own life. In describing him as a being capable of imagination, London places him above nearly all human characters in *The Call of the Wild*. When a group of American Indians brutally attacks the camp of John Thornton, his generous and final owner, Buck kills two of the assailants. What ensues is the legend of Buck, the dog-turned-gray-wolf who still roams the white Alaskan peaks.

Some things are unchangeably wild, says the poet Mary Oliver, and others are solidly tame. The tiger is wild, and the coyote, and the owl. But the dog lives in both worlds.

Maybe that double life is what makes dogs such an exacting measurement of our own. *All the Dogs of My Life*, by Elizabeth von Arnim, is the perfect example: an autobiographical narrative that the author tells in fourteen parts, one for every dog she ever had. The coming and going of these companions—each with his or her own personality and peculiarities—mark the stages of her life. They're milestones beyond historical or social events, beyond even human presences. *I would like, to begin with, to say that though parents, husbands, children, lovers, and friends are all very well, they are not dogs.*

If you want a love story, take J. R. Ackerley and his dog Tulip. In middle age, Ackerley, the most distinguished British editor of his time, acquired a German shepherd who became, quite un-hyperbolically, the love of his life. In *My Dog Tulip*, Ackerley is a secondary character, a happy witness to his dog's physiology and various hang-ups (he describes in meticulous detail, for instance, the workings of her anal glands, her clumsy sexual overtures, and her care to keep her back paws unsoiled when she defecates). Dealing with Tulip's unpredictable behavior is no easy feat. Indeed, she's the kind of "problem dog" who would turn up on a Cesar Millán show today: she barks like crazy, bites anyone she considers suspicious (e.g., everyone), and poops on other people's rugs. So badly behaved is Tulip, and so insistent is Ackerley in taking her wherever he goes, that social invitations dwindle. People stop coming over, too, because Tulip dislikes houseguests.

Ackerley defends the conduct of his companion in part because he loves her, plain and simple. But it's also because, in a way, he understands her: reverse anthropomorphism. One morning, when Tulip takes an interest in a waterlogged body just pulled from the river, people protest and stare disapprovingly at her master. Ackerley, though, doesn't think there's anything strange about a dog approaching a dead body to give it a sniff. Humans are so arrogant that they'll behead an animal without a second thought and twist its face into a smile for display in the butcher shop like a comical ad of its own flesh. But any supposed indignity committed against their dead—that's serious business.



Was Ackerley's relationship with Tulip a substitute for the human affection he seemed unable to sustain? I have no idea. But they shared an absolute, unsullied love, and the fifteen years they spent together were, in the author's words, the happiest of his life. *Tulip was incorruptible. She was constant...her allegiance never wavered; she had given her heart to me in the beginning, and mine, and mine only, it was to remain forever.* I won't be the one who tries to destroy that.

Maybe I'm confusing reality with fiction. Some will say that Hachikō didn't wait at the train station out of loyalty, but because a man fed him yakitori on a regular basis. Or they'll say, doing the math, that there's no way Argos could still have been alive when Ulysses returned. But there's a virtue beyond any doubt: canine joy is contagious. If you've ever seen a dog running off-leash in the

woods, scarfing down a bit of hot dog, or sunbathing on its back, you know this is true.

I, for example, once had a dog who loved peanuts. She'd crack them open with her teeth and set the shells aside to eat. After a little while, she'd stop and turn to look at me, complacent, with an expression I've never seen again in any wild or domesticated being. Her gaze was no small gift.

This Is Not a Metaphor

The poet Cécile Sauvage wrote the following lines while pregnant: *[H]ere is the Orion who sings in my being—with his blue birds and his golden butterflies—I suffer from an unknown distant music.* And what a way to foretell fate: her son Olivier Messiaen was born hearing colors. This is not a metaphor: the French composer experienced a particular kind of synesthesia, a neurological condition in which certain sensory perceptions are accompanied by another. A kind of union or transposition of sensations that aren't associated on principle.

I see colors when I hear sounds, Messiaen explained to the critic Claude Samuel in 1988, *but I don't see colors with my eyes, I see colors intellectually, in my head.* If a specific sound was transposed an octave higher, he saw a lighter color; an octave lower, and the same color darkened. If the same sound complex was transposed half a tone, a full tone, a third, a fourth, etc., the corresponding colors radically changed.

He described the music of Debussy, for example, as an enormous medieval stained glass window with thousands of colors in constant transformation. When he heard it, he saw a pattern of diamonds, circles, clubs, and little red crosses against a blue background that morphed into a vast, transparent purple in the distance. Naturally excited by such detailed descriptions, Samuel remarked that Messiaen's observations sounded more scientific than subjective. *I limit myself to saying what I feel*, he replied.

Messiaen saw this sound/color question as one of his greatest challenges as a musician, because he had no students who shared it. But he remained optimistic about sharing his synesthesia with his listeners, and he hoped to explain it to other musicians who ascribed excessive importance to the sound phenomenon. Music, he said, isn't made exclusively of sounds. But what is music without sound? It's hard to even grasp: the brain bends over backwards, like when we try to imagine infinity or how a ship floats.

I believe him, because sometimes I put on my glasses to hear better.

In Praise of Nosferatu

We know that the ancestor we share with octopi was a flat little worm, or maybe an animal with a shell that looked like the hat of a witch who swam or crawled along the ocean floor. We also know it had a tangle of nerves distributed across its body and that it existed 600 million years ago. But we have no idea what it ate, how it reproduced, or what sort of life it lived.

Our ignorance is the very first thing to remember when we consider the octopus. If we want to understand how other minds work, octopi are a good place to start: there's nothing more *other* than them. While the human brain is a contained thingamajig on a long stem that ends in a knot, the octopus brain is scattered all over its body, and its esophagus cuts through the midpoint in an astonishingly strange configuration that bears no resemblance to any other living creature's physical design. Also, an octopus has three hearts in its head and its neurons are divided among its tentacles: it feels with its brain and thinks with its feet. It's a body of pure

possibility, with no determined distance between its parts or angles or roughnesses, free of joints and articulations. It's even capable of turning into what it's not—like the *abdopus aculeatus*, which generates delicate temporary structures with its skin muscles to pass itself off as a piece of seaweed. During a confrontation, some octopi turn black and rise up like Nosferatu, their entire bodies gathered behind their heads, or they can fashion a couple fleshy

horns, one on each side. Sometimes they slip away through a hole the size of their own eye.

Maybe octopi get bored because they like to play. That's why some, in captivity, spend hours tossing plastic bottles back and forth in their tanks. Others have figured out how to invade neighboring tanks to steal food or spit on light bulbs until they short-circuit. Sometimes they take things personally: in a lab at New Zealand's University of Otago, one octopus took a dislike to a particular scientist and splashed him with half a gallon of water whenever he walked by the tank. After all, it *is* personal: like many other animals we've resolved to shut away in zoos and labs, octopi have "awareness of captivity." They're in a constant state of rebellion.

Being invertebrates, octopi were excluded from regulatory norms against animal cruelty until not long ago. It was legal to operate on them without anesthesia, apply electric shocks to their bodies, mutilate parts of their brains, and subject them to other harsh procedures endured by millions of other living beings every day. All in the name of science.

Over the years, some scientists have worked to discredit theories of octopus intelligence by arguing that the development of an animal's mind is measured by the complexity of its social life. On this respect, the philosopher Peter Godfrey-Smith devotes much of his book *Other Minds* to discussing Octopolis, a site in Jervis Bay, to the southeast of Australia, which was discovered by the diver Matthew Lawrence in 2009. Lawrence, who had already spent many years meticulously observing marine life, found the place almost by accident when an octopus led him—by the finger—to a location concealed by a layer of seashells. There, octopi coexisted in a sort of community they'd built around an unidentified human object about thirty centimeters long. In evolutionary terms, the

results of this behavioral shift will take centuries to understand.

Another philosopher also made neuroscientific history for his discoveries about (or, better put, his questioning of) the animal mind. His name is Thomas Nagel, and in 1974 he asked a seemingly simple question: what does being a bat feel like? We've all had similar thoughts: what would it feel like to be a person of the opposite sex, or to be a baby, or to be in love, or old, or blind, or autistic? To have an eagle's eyesight, a dog's sense of smell, a cheetah's stunning speed? What would it feel like to shed our skin? Nagel argues that it's impossible to truly comprehend the mental experiences of other creatures when we lack an objective phenomenology, divorced from empathy or imagination. That is: not only will we never be able to access the subjective experience of a bat, but we'll also never be able to experience anything that isn't in first person. How can we think about animals, then? From what perspective?

Montaigne has an answer. He presents it as part of the eulogization of animals included in his *Apology for Raymond Sebond*: a work of total skepticism about human superiority. After closely studying our imperfections, which are infinite, Montaigne concludes that we have no basis for placing ourselves above other animals. *Is it possible to imagine anything more ridiculous than that this miserable and puny creature, who is not so much as master of himself...should call himself Master and Emperor of the universe?...*

To observe an octopus is to confront how little we really understand about conscious mental phenomena—which is almost like saying we still don't know what makes us human. As we struggle to figure it out, octopi carry on building cities, solving puzzles, and learning to open—from the inside—the tanks that enclose them.

On Secondhand Translations

The concept of the definitive text corresponds only to religion or to exhaustion.

JORGE LUIS BORGES

Much has been said about the version of *One Thousand and One Nights* that Rafael Cansinos Assens translated into Spanish in 1954: that it's a saccharine atrocity; that it reads like an outlandish, bombastic rehash of J. C. Mardrus's French translation; that the fellow wasn't academic enough, that he didn't know enough Arabic to translate literary texts. In the eyes of Gerardo Deniz, the problem was that Cansinos Assens believed himself to be a poet, which is why the stories are crammed with treachery little verses that make you want to run for the hills.

As history would have it, the great Seville-born writer and scholar came to translate many works of universal literature, directly from their respective original languages, on commission for Don Manuel Aguilar in the mid-twentieth century. Besides knowing that Borges greatly admired him (Cansinos Assens was apparently the sole "man of genius" in his acquaintance, besides the Argentine painter and mystic Alejandro Xul-Solar), I'm not fa-

miliar with his work or with how substantial his linguistic knowledge really was. But I do know that it's frankly impossible for him to have perfected the seventeen classical and modern languages he translated from.

I also know that it doesn't matter. Not mastering the language of a literary work has never stopped writers from translating based on what we might call intermediary versions. Alfonso Reyes, for example, could barely decipher Greek when he was working on the *Iliad*. But his translations of the first nine cantos, translated into alexandrine lines and published in 1951, constituted a faithful version of the text—and one of the most beloved in the Spanish-language canon, even though he never finished it. In his prologue to the edition published by the Fondo de Cultura Económica, Reyes cites Cicero:

I did not find it necessary to translate word for word, but
I maintained the value and the strength of them: I did not
count them, I weighed them.

T. S. Eliot saw Ezra Pound as the century's greatest inventor of Chinese poetry. More than translating, than transposing, he interpreted. Even experts in Sinology who have criticized Pound for the inexactness of his translations have been forced to acknowledge that they are, in a certain sense, extraordinary. Wai-lim Yip, for example, who said that Pound would have to be expelled from the Forbidden City of Chinese Studies, admitted that no other version has taken such a singularly fascinating stance as *Cathay* in the history of English translations of Chinese poetry.

There is no contradiction here: both things are true. Pound's work doesn't seek to relocate the information from a source language into a target language, but rather to spill one world into an-

other. This is how he translated from over thirteen languages he surely hadn't mastered.

Eliot Weinberger said it in "Nineteen Ways of Looking at Wang Wei": translations have a filial relationship to the original. Some versions obey and others reveal themselves by rebelling, as children behave with their parents. When he translates, Pound doesn't transform. He creates.

Baudelaire, who wasn't fluent in English, threw himself headlong into translating the stories of Edgar Allen Poe. So intense was his obsession that they became a single writer split into two people. According to Cortázar, who consulted the French version for his own translation of Poe, Baudelaire never fails: even when he makes a literal misstep, he's intuitively spot-on. And the identification between the two goes even further: if you compare the best-known photos of Poe and Baudelaire, you'll note their stunning physical resemblance. *If you take away Poe's mustache*, Cortázar said, *they both had asymmetrical eyes, one higher than the other.*

To understand Russia, you have to read its writers. Nicanor Parra learned this in 1963 and 1964, when he spent around six months working on two projects in the Soviet Union: writing a series of lyric poems that became his book *Canciones rusas* [*Russian Songs*], and translating the work of thirty different poets from a language he didn't know. He invented Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, and Vladimir Mayakovsky in Spanish.

The first time I read Wisława Szymborska in English, I was overwhelmed with the urge to learn Polish. I wanted to go to Krakow, to hear her talk, to know what kinds of bells rang inside those words, those letters notched with accents every which way.

I didn't learn Polish, but I did exhaustively research all existing versions of her poems in English: a cumulative way of getting closer to the original. I had the audacity to base my Spanish translation on an intermediary language that presented its own imperfections (I felt empathy for Cansinos Assens, Pound, Parra). In the case of Szymborska's wonderful ode to the onion, for example, the English versions have made-up words—oniony, onionhood, onionesque—that I had to reconfigure in Spanish, twisting the humble *cebolla* into new shapes:

*La cebolla es otra historia.
Por dentro es un espejismo
(lo dice esta cebollista,
inflada de cebollismo).*

At the end of the poem, Szymborska calls the onion “nature’s roundest tummy,” and says that human beings have been denied the “idiotic onionoid perfections” contained in its glorious circles. I find this reassuring, because I’m sure that my translations were ultimately unfaithful to the original. I don’t regret it. I like to think of them not as clones of the poem they issue from, but as distant cousins who share an air of family.

Notes on Birds

People say that Hokusai bought birds just to set them free.

JOSÉ WATANABE

I.

Many people believe that animals lack a sense of aesthetics, and they are mistaken. We aren't the only creatures who return from our travels bearing objects to preserve memories that wouldn't otherwise endure. Male bowerbirds, native to northern Australia and New Guinea, build dirt circles and little huts where they collect items to attract females: twigs, bottle caps, rocks, bits of glass and bone. They make tunnels, build walls out of sticks, expand them, arrange things by color, and paint twigs with berries and wet coal. They're partial to anything shiny. Sometimes the mating ritual fails and the house collapses, but it doesn't matter: it can always be rebuilt, and no one has to worry about what has become of these objects when their owners aren't around or to fret over how they'll possibly take inventory.

Intent on materializing the Cartesian idea of animals as automata with purely mechanical bodily functions, Jacques Vaucanson built a copper duck with four hundred moving parts that could eat, drink, swim, crane its neck, and even digest and shit grains through a rubber tube system. The animal was unveiled in Paris to great acclaim at the Salon of 1757 and was then exhibited all over Europe for the next forty years.

Vaucanson's duck flapped its wings so convincingly that real live baby ducks would run after it in single file. Mechanics enthusiasts interpreted this phenomenon as a first step toward the transformation of matter into living tissue and the eventual artificial replication of physiological processes. Now we know that ducks focus their attention on whatever living being they see first after they hatch, whether or not it's from the same species: they identify it as their mother and follow it wherever it goes. Two hundred years passed before the Australian zoologist Konrad Lorenz made this discovery and called it *imprinting*. Ducks may be naive, but less than we are.

I like the Spanish word *ave* better than *pájaro*, even though they're technically synonyms. *Ave* makes me imagine the animal in the air, while *pájaro* makes me picture it perched motionless on a branch or pecking at crumbs on the sidewalk. *Ave* is an air-word, *pájaro* an earth-word.

Pájaro, from the Latin *passar*, means sparrow: the *passerine* family, the order of birds that encompasses over half the species, are "sparrow-like birds." So all *pájaros* are *aves*, but not all *aves* are *pájaros*. Chickens, for example. So it's all the opposite of what I thought: in my book, a hen is more *pájaro* than an *ave*, because it spends almost all of its time on the ground. But I must concede that it would be strange to call an ostrich, a penguin, or a condor a *pájaro*.

I have a friend who's afraid of birds. What he feels isn't fear, but abject terror: ornithophobia. He flees pigeons in public parks, avoids the chicken aisles in markets, and often dreams that a flock smashes into his bedroom window and all the birds end up dead on his windowsill. He's physically repulsed by the word "wattle."

He's not sure where his phobia comes from, and he's not especially interested in finding out. Once, visiting an aunt's farm as a child, a turkey mistook his eyes for kernels of corn. Some years later, he nearly fainted when a vulture spread its wings in front of him at a bird sanctuary. Or maybe he was just too young when he saw the Hitchcock movie. I've never asked, but I'm almost positive that he prefers the word *pájaro*.

Flaubert kept a stuffed parrot on his desk during the three weeks it took him to write "A Simple Heart." The feathered ghost, he recounted in a letter to Madame Brainne, helped him fill his brain with the idea of the parrot as he concocted the story of Félicité, the Norman servant girl who spent her few moments of happiness in this bird's company. The animal survived twofold: one specimen is found at the Museum of Flaubert and the History of Medicine in Rouen, at the hospital where Flaubert's father once practiced, and the other is kept at the Flaubert family home in Croisset. Both locations claim to possess the true parrot. Both possess *the idea of the parrot*, and that's fine: at the end of the day, everything's a copy of something else.

5.

We are what they're telling us.

Dolphins form circles around their dead to keep anyone else from getting close. When a young chimpanzee dies, the mother carries the corpse around until decomposition renders it unrecognizable. In the days after the death of Eleanor, an elephant in the Samburu National Reserve, elephants from five different herds approached her body: they sniffed it, touched it with their feet, and leaned over it, curling their tails and nudging the skull with their tusks.

Birds, too, experience loss. On September 25, 2000, the writer Mario Levrero noted in his fellowship log that a pigeon had died on the neighboring rooftop terrace. *At a certain point, I felt that the widow wasn't exactly conveying grief, but rather expectancy; as if she thought that the corpse was reversible.* His suspicions were confirmed when a gust of wind fluttered the dead bird's wings from side to side—a false attempt at flight—and the widow started pacing nervously, as if her companion might come back to life at any moment.

7.

It's possible to migrate within small spaces. Inside a house, for example. Natalia Ginzburg writes:

Some things are incurable, and though years go by, we never recover. Even if we have lamps on the tables again, vases of flowers and portraits of our loved ones, we have no more faith in such things, not since we had to abandon them in haste or hunt for them in vain amid the rubble.

All of us have hunted in vain amid the rubble, searching for the house.

In the days before he died, my father dreamed that there were scorpions in his bedroom. His second-to-last night was a sleepless one. He woke my sister repeatedly to tell her that scorpions were falling from the ceiling, or climbing up the legs of the bed, and could she please get up and help him kill the scorpions. He gestured with his hands as he spoke, disoriented, as if translating himself from a language no one else could understand.

A house collapses, is rebuilt, and caves in again. But something always remains: spaces that surpass their perimeters, possessions that don't need to be stored in boxes or salvaged from the wreckage, because they can't be lost. Walls that don't crumble because they're secured and stabilized by other means. A new definition of home: something (re)built every day. Another kind of migration?

One day when I was little, we came home to discover an injured falcon in the kitchen sink. He looked ridiculous among the boxes of Q-tips. Since he couldn't fly, we put him in a cage and he immediately buried his head in his body, as if enveloping himself in a tunic of his own being. We couldn't tell if he was afraid of us.

We called him Horus. As the days passed, he showed his head and his body started to palpitate, although he still didn't move. We watched him extract the hearts from raw chickens, the seeds from bloody fruits: plums, viscera, pomegranates, veins, tendons, strawberries. Soon after, we released him in the woods and we watched him for as long as our eyes could follow. We were the ones inside the cage.

The father of Julius Neubronner, apothecary, transported urgent medicines by carrier pigeon. Once, a pigeon disappeared for a month and turned up healthy, as if nothing had happened at all. The family wanted to know where it had been, so Neubronner designed an aluminum harness and strung it with a camera that shot photos automatically. The year was 1907.

Initially, Neubronner developed this photographic method for purely practical purposes (like finding out who was feeding his favorite pigeon and why). Along the way, he discovered something extraordinary for his time (although it has since ceased to impress us): photographs taken from the sky. The birds revealed buildings arranged like children's blocks, people the size of insects, the metallic traces of train tracks cutting across the Frankfurt pavement.

One of the photos shows the Schlosshotel Kronberg. The horizon line is sloped like a sinking ship, and the castle rises up out of the trees. The pigeon's wingtips appear in the foreground, contrasting with the breadth of the landscape and placing the viewer exactly where it was taken.



Who is behind the lens? Neubronner, who programmed the automatic shutter release? The pigeon, bearing the weight of the camera on its body? Us, as we take in the winged image over a hundred years later? I doubt that Neubronner stopped to consider any of these questions, but he ultimately answered an even more important one: the pigeon spent its four-week absence in the care of a chef in Wiesbaden, on the banks of the Rhine. There are no surviving photographs of the river.

The artist Jimmie Durham was surprised to see white crows when he traveled to Rome for the first time. In his world, all crows were black. When an ornithologist explained to him that crows in the West are black and crows in the East can be white or gray, Durham, who had been thinking about the division between Asia and Europe, found an answer to his musings. Continents weren't determined by social structure or cultural output. The divide wasn't marked by mountains, rivers, or geological faults. Crows were the borderline.

Maybe we can get to know the world by its crows. We'd have to keep looking up, our gaze alert, learning to read their flight.

Is It Possible to Read Silently?

The first time Augustine of Hippo visited Ambrose of Milan, he found the bishop reading in silence. Augustine was so amazed by this practice that he mentioned it in his *Confessions*: *As he read, his eyes glanced over the pages and his heart searched out the sense, but his voice and his tongue were silent.* Reading silently, such a common experience for us, was an eccentricity then: people typically read aloud, and the written text was more often a collective undertaking than a solitary act.



My mom read me a story every night: “With a Little Mouse,” “Ivan the Fool,” “Fascinating Animal Facts.” At a certain point, I got bored of listening, or pretended to be bored: bedtime stories were for babies and I could read on my own by then. Proud of my newfound superpower, I’d taken to carrying a book with me

everywhere, and I'd sit down wherever I was to read with great seriousness. When no one was watching, I read aloud.

Around the same time, my dad started gathering his children around the table and asking each of us to recite a poem from memory. When we finished, he'd applaud, delighted by this pageant of his genetic multiplication. I learned and forgot many poems, some of them incredibly corny, like those by José Zorilla and Salvador Díaz Mirón; others more powerful, like Kipling's "If"; and the poem in which Borges apologizes to his parents for having failed to live a happy life.

From bedtime stories to meals around the family table, from the definitive extinction of beloved voices to the recent emergence of others, reading aloud—no matter what form it may take—remains one of the greatest acts of love I can imagine.



Maybe the written word doesn't *become* sound; maybe it *is* sound. In his history of reading, Alberto Manguel discusses a theory presented by the psychologist Julian Jaynes in which the earliest examples of the complex phenomenon we now call *reading* may have been more auditory perceptions than visual ones. Reading, he says, was once so similar to listening that, in a kind of acoustic hallucination, one could hear the words when looking at the symbols they represented.

Although we read with our eyes, says Alfonso Reyes, our ears, larynxes, and tongues perceive a phonetic repercussion in verbal sequences: a movement, a rhythm. The voice is much more than its

sound: listening is a form of contact, a means of looking and smelling and tasting. Which is why, says Pizarnik, *each word says what it says—and beyond that, something more and something else.*

■

According to some academics, like James Fenton or Myles Burnyeat, it's not true that people in classical antiquity only read aloud. It's a myth we like to believe despite considerable evidence to the contrary.

That may be true. But we could also think about it another way: silent reading doesn't exist and has never existed because even in the quietest, stillest rooms, in the strictest libraries and classrooms, in the most isolated nooks and crannies, there's always an inner voice, speaking up and speaking out.

■

Emilio doesn't merely read out loud; he reads with his whole body. He imitates voices, gesticulates, sings, waves his arms, stands up, turns around, crouches, lies down. I hear him:

Let us talk about the Prince of Cancer,
the Lord of Lungs, the Sire of Prostates,
who amuses himself throwing darts
at smooth ovaries, at withered vaginas,
at multitudinous groins.

Mid-recitation, as if offering up his intonation to my judgment or searching my own gestures for a breaking point, he looks at me. *My father has the most beautiful ganglion in all of cancer.*

To read aloud is to touch the other's body from far away.



Maybe Socrates was right to scorn books. To him, the written word was a useful instrument of remembrance, nothing more. In the end, it's just a thing that makes no specific contributions of its own. Books strive for the ultimate, the definitive; compared to conversation, though, they come up short. We can't ask them anything.

Ways to Disappear

Neddy Merrill, the protagonist of John Cheever's *The Swimmer* who decides to make his way home by swimming the "Lucinda River"—the chain of pools belonging to his neighbors—is grateful to live in such an abundantly watery world. Everything is going well, or so he thinks, until he reaches the Welchers' house and discovers that the pool is empty. He is unsettled by this interruption in his aquatic path: why would the Welchers do such a thing? The pool chairs, folded and stacked, have been covered up; the changing room is locked; and outside, a FOR SALE sign has been nailed to a tree. Clearly, his neighbors aren't coming back.

But not all empty pools are abandoned. Some are works of art, like the one made by the Argentine artist Leandro Erlich for the 21st Century Museum of Modern Art in Kanzawa, Japan: a permanent exhibition in which the public gets to walk around inside a waterless pool. For the spectators up above, the optical illusion consists

of looking through a glass panel in the floor at the people walking normally down below.

Other pools are made into skate parks. This first happened in California during the 1975 drought, when many pools were drained to maintain the water supply. Their curves became the perfect space to simulate surfing on cement waves, and they were the only more or less clandestine place where the skaters could practice before the cops came.

Some empty pools are actually filled with other things: gardens, stagnant water, a soccer field. What *is* a pool, ontologically speaking? What is its deepest and most definitive nature? If you dig a hole in the ground and can swim in it, does that make it a pool? Natural wells, for example, or that little pond at the Acapulco hotel called Boca Chica, where you can relax in a body of salt water that's smaller and calmer than the sea. Is the Bacalar Lagoon a pool? Then the ocean must be, too.

The first pool on record is one of the great baths at Mohenjo-daro, in Pakistan. The oldest public water deposit in human history was truly gigantic: twelve by seven meters of clay bricks rendered impermeable by a thick coat of tar. Built in the third millennium before Christ, the place probably had religious functions and its ruins have become an object of admiration and study. That's how an empty pool wound up on Pakistan's twenty-rupee bill.



But I want to talk about my pool, which was always full of water. Like the pools in the Lucinda River, until the day it became the Welchers' empty pool. Better put, I want to talk about the archipelago that was my pool: island of lemonade in heavy cups, island of joys, island of shipwrecked scorpions, island of cucumber-skin seaweed, island of drowned puppies, island of metastases.



Terrible things happen in pools. For example, I'm thinking of the one that appears, overflowing with mud and real skeletons, in *Poltergeist*, the first horror film I dared to watch. Or the empty pool where Coffee was unleashed to fight in *Amores Perros*. In another kind of horror movie, there's a pool I heard about years ago, although I only remember the basic details: the empty pool at a hotel in the town of Tepotzlán, Mexico, where a man—a tourist, I think; very drunk, I'm sure—dove straight into the concrete. I don't know if he survived, but I think often about that body, suspended headfirst, knees squared in vertical descent. A body, two-thirds water, that never met its liquid equivalent.

As far as I know, two dogs drowned in the pool at my father's house. Such accidents were common: it wasn't very deep, but there was no ladder. The first dog drowned when he was just a puppy. My mother adored him. According to family myth, she cried for three weeks straight and the accident sent her right straight to a psychoanalyst's couch—where, months later, she would resolve to ask my father for a divorce.

It's not the first time that a pool-related incident culminates in therapy. It happens to Tony Soprano, when the ducks that had taken up residence in his pool suddenly vanish on his son's thirteenth

birthday, triggering the panic attack that sets off the series. The pool remains an important character until the fifth season, when Carmela decides to drain it to save a few bucks and Tony is left without a sunbathing spot.



There were other pools in my childhood. One was at the Florida swim academy in Mexico City, which still exists on Vito Alessio Robles Street. Every Tuesday and Thursday, I packed up my bathing suit and blue swim cap for the two-hour lesson. My mom always waited for me in the cafeteria and watched me through the glass. I learned the basics, but I never managed to dive without a theatrical splash. I didn't make it to level two, and my inexpertise took a dramatic turn a few years later, when my cousins made me jump off a ten-meter platform at a sports club in San Luis Potosí. I belly-flopped and had the wind knocked out of me with such force that they had to call the paramedics. I did not return to the Florida swim academy. Fortunately, I could touch the bottom of the pool at my house by then, and I could swim well enough to keep from drowning in the pool at the Puerto Vallarta hotel where we vacationed.

All of these pools start and end somewhere. And each one loses its shape: their waters mix together and their borders fuse until they form an irregular, blurry-edged polyhedron, an unearthly reservoir. In some sense, pool architecture is like biology. Both take elements from their surrounding environments and transform them. Both grow and multiply, as if the piece of world that sustains them—the rectangle of grass and concrete, the academy, the hotel—refused to keep still.

■

By contrast, my adult life has been devoid of pools. When I come across one, I never feel like swimming, but it does immediately remind me of all the other pools where I whiled away the hours, collecting dry leaves and dunking my head underwater to see how many seconds I could hold my breath. I wish I'd known then that aquatic pleasures are as fleeting as they are. Maybe I'll spend the rest of my life searching for the swimming pools I no longer have.

■



Like Tony Soprano, my father enjoyed sunbathing by the pool. Of everything I've forgotten about my childhood, I vividly remember this: he sat on a striped towel and drank tequila from dense little shot glasses. He ate pistachios. Things took on a different weight there, as if the space around the water, too, were affected by Archimedes' principle, allowing his movements a carelessness he wouldn't have allowed himself a few meters farther away. Sometimes he suddenly stopped reading and got in to swim, and when

he reemerged, still dripping, he stretched to show off his flexibility. The nearness of the water softened his angles.

Until he came to the island of metastasis. No room to stretch your legs there.

The pool marked the seasons of our years. When I turned ten, one of my brothers brought an old mattress into the dressing room, which was plastered with heavy metal posters, and he smoked there until the smell forced out the rest of us, his younger siblings. Later, someone else outfitted the room to accommodate another whim: he installed a darkroom inside. As whims go, it had a certain semantic logic: after all, to develop photographs, you have to submerge them in a sequence of chemical pools.

Isn't a swimming pool itself a photograph, a field of action constrained by its perimeter?

In the years before my father died, the islands were gradually abandoned and it became impossible to maintain the pool. When I came back—I was living far away and visited only occasionally—I always found it transformed into a square of greenish water, stripped of any features that could classify it as a swimming pool. No one was adding chlorine or heating the water or collecting the dry leaves. It was a living spring that registered the state of the house, an oracle aswarm with mosquitoes. When we put the property up for sale, we weren't sure whether we should drain it. We wanted to avoid spending on chemicals, but—what if the tiles cracked and made the whole process more expensive? And what if we woke up one day to find the swollen body of a stranger on the cement? Or what if our dad showed up with a plate of pistachios and only an empty pool to receive him?



Unsatisfied with painting pools on canvases, David Hockney painted the pool at Hollywood's Hotel Roosevelt in 1988. It had to be drained, of course, so he could fill it up with gentle blue curves, forming a pattern that stays completely still when the water is at rest and murmurs into motion again when visitors arrive.

Hockney's brushstrokes punctuate the language of a filled pool. The water, then, seeks ways of communicating with the light when it dives in, cutting diagonally across the surface, and with the bubbles streaming out of the swimmer's trunks as he readjusts them, and with the tiles that crunch and fracture and break away from the floor. Anyone who has ever swum in a pool is familiar with this music.

But what do empty pools have to say? Maybe their geometries miss the wind's ambiguous tremor across the liquid surface, the bodies undulating like four-legged fish, the history they swam through. Or maybe they're happy to be empty. Maybe they don't miss a thing. You have to be emptied before you can be filled.



I don't resent the pool at my father's house. Just as pools are neither their water nor their shape, but rather the space they share, I, too, have become a vessel of water. I am where I am not: I inhabit the past, other people's memories, the places where I would have lived if only.

In a poem from her book *Principia*, Elisa Díaz Castelo conceives of the universe as an empty pool where children recognize the water by its absence. That's how I felt the last time I visited mine. The grass was overgrown and the dressing room, which

had been and ceased to be so many things, was falling apart. The concrete teemed with cracks and moss, like a newly ruined city. I looked out at the pool for a long time, but from a distance. It was abandoned. And I was empty.



Agradecimientos

Sin la lectura generosa y atenta –es decir, sin la amistad– de Marina Álamo, Jazmina Barrera, Robin Myers, Christian Peña, Karen Villeda y Alejandro Zambra, este libro no existiría. Tampoco sin la presencia de Emilio Hinojosa en la habitación de junto, mientras seguimos esperando a que la policía de la felicidad nos arreste por nuestra buena suerte.

Acknowledgments

Without the generous and attentive readings—in other words, the friendship—of Marina Álamo, Jazmina Barrera, Robin Myers, Christian Peña, Karen Villeda, and Alejandro Zambra, this book wouldn't exist. Nor would it exist without the presence of Emilio Hinojosa in the next room, while we wait for the happiness police to come and arrest us for our luck.

Isabel Zapata

Alberca vacía

se terminó de imprimir en la Ciudad de México en marzo de 2019 en los talleres de Imagen es Creación Impresa, S.A. de C.V. Para su formación se utilizó tipografía Stempel Garamond. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

Este libro es un cofre, y cada breve ensayo una carta encontrada donde la autora —minuciosa, concisa— nos dejó una serie de pistas: sus lecturas, sobre todo, pero también la claridad con la que piensa y los espejos donde se mira.

Laia Jufresa

Isabel Zapata writes with a fluidity that can only come from wisdom. Sometimes it feels like we're listening to her speak more than reading her on the page; it even feels like we can speak back. *Empty Pool* is a collection of intensely personal, incisive, and beautiful essays.

Alejandro Zambra



argonáutica



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

ISBN: 978-607-97572-8-1

